

Studia Aurea

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

17



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 Cátedra, 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

Dirección de redacción

Adalid Nievas

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 altomodernas 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

Artículos

PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES

La ficción pastoril en Portugal: noticia de *Olympo de pastores*
de António do Vale de Morais (1632) 9-33

NURIA ARANDA GARCÍA

Edición, dedicatorias y relaciones clientelares en la literatura medieval
impresa en el siglo XVI: los casos de Juan Tomás Favario y Alonso de Ulloa 35-60

YANNICK BARNE

Psallentes in cordibus: Canto, conversión y erudición poética
en la *Exhortación panegírica al silencio* de Pedro Calderón de la Barca 61-132

ANTONI BIOSCA BAS

Aproximación a la poesía latina del alicantino
Joan Treminyo (siglos XVI-XVII) 133-158

FLORENCIA CALVO

“En tanto sol tan atrevida pluma”. El poema de “Andrómeda”
de Lope de Vega y su función dentro de la estructura de *La Filomena* 159-178

MIGUEL CARABIAS ORGAZ

Un testimonio desconocido de los *Discursos sobre el Eclesiastés*
de Arias Montano. Algunas aportaciones a la tradición textual 179-191

ÁNGEL LUIS CASTELLANO QUESADA

“Sin flor, porque su sombra no ha llegado”: Joaquín Romero
de Cepeda y el clientelismo político-literario en tiempos
de Felipe II. 193-226

JAVIER CASTRILLO ALAGUERO

Un nuevo caso de refundición: de *La prueba de los ingenios*
a Hacer remedio el dolor 227-252

RICARDO ENGUIX

La Margarita preciosa y mercader amante, una comedia inédita
del padre Pedro Salas 253-275

MARÍA FERNÁNDEZ RÍOS

Apuntes para la reconstrucción de la bibliografía del humanista
Francisco Núñez de Oria 277-302

LUIS GÓMEZ CANSECO

Chanzas en Arauco. Burla y épica según Alonso de Ercilla 303-323

GABRIEL LÓPEZ COB

Hacia la fijación del corpus dramático y poético
de Ambrosio de Arce 325-341

SADURNÍ MARTÍ

Usos y lecturas de Francesc Eiximenis en el siglo XVII:
Juan Eusebio Nieremberg y el *Llibre dels Àngels* 343-388

GABRIELA MARTÍNEZ PÉREZ

Práctica de representación, práctica de relación:
notas para el análisis de cartas de mujeres de la nobleza
en la temprana Edad Moderna 389-410

IRENE PACHECO

El *Alarcos* de Friedrich Schlegel, ¿un drama a la calderoniana? 411-438

VICTORIA PINEDA

Maquiavelo en España: versiones poco exploradas
del *Arte della guerra* 439-479

HÉLÈNE RABAEY

El *Sermón de la grandeza y muchedumbre de las misericordias
de Dios nuestro Señor* de Erasmo (Sevilla, [Gaspar Zapata], 1544)
y su significado en la Sevilla de los años 40 481-507

EKAITZ RUIZ DE VERGARA OLMOS

Ego sum vates tuus, o clarissime regum: Nebrija
y el virgilianismo político 509-543

CRISTINA RUIZ URBÓN

Nuevas pruebas estilométricas para negar la autoría cervantina
del *Entremés de los romances* 545-583

ROCÍO G. SUMILLERA

Entre las caballerías y la picaresca: la obra en prosa
de Francis Kirkman (1632-c.1680) 585-610

Notas

ADRIÁN J. SÁEZ

Los “locos mancebos” de Quevedo: una nota al “Sermón estoico”
(y a González de Salas) 613-623

Artículo de revisión

ALFONSO REY ÁLVAREZ

La poesía de Quevedo y su doble lectura 627-638

Reseñas

ÁLVARO ALONSO MIGUEL

José Lara Garrido, *La poesía de la contemplación. Relectura de la Carta para Arias Montano de Francisco de Aldana*, Madrid, Universidad San Dámaso, 2023, 258 pp. 641-643

MARIA CZEPIEL

Rodrigo Cacho Casal y Caroline Egan (eds.), *The Routledge Hispanic Studies Companion to Early Modern Spanish Literature and Culture*, Abingdon-New York, Routledge, 2022, 654 pp. 645-651

MURIEL ELVIRA

Juan Manuel Daza Somoano, *Las Epístolas satisfactorias (Granada, 1635) de Martín de Angulo y Pulgar. Edición y estudio*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2019, 376 pp. 653-657

CLAUDIA GARCÍA-MINGUILLÁN

Corrado Confalonieri, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La 'Gerusalemme liberata' e una nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci editori, 2022, 252 pp. 659-666

Desde Italia con amor. Aretino en la poesía española del Siglo de Oro, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2021, 233 pp 667-669

Artículos

La ficción pastoril en Portugal: noticia de *Olympto de pastores* de António do Vale de Morais (1632)¹

Pedro Álvarez-Cifuentes

Universidad de Oviedo
alvarezcpedro@uniovi.es

Recepción: 21/03/2023, Aceptación: 27/07/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

Se presenta una revisión del género pastoril en lengua portuguesa y se da noticia de la novela inédita *Olympto de pastores, prozas, e verços* (1632) de António do Vale de Morais, un libro manuscrito (aparentemente autógrafo) que se conserva en la Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) bajo la signatura n.º 11691. También se ofrecen nuevos datos sobre la biografía y la producción literaria de António do Vale de Morais (fl. 1635), un autor prácticamente desconocido en la actualidad, y se valora el interés de *Olympto de pastores* en el contexto de las letras portuguesas del siglo XVII.

Palabras clave

Novela pastoril; Antonio do Vale de Morais; Bucolismo; Literatura portuguesa.

Abstract

English title. Pastoral fiction in Portugal: On *Olympto de pastores* by António do Vale de Morais (1632).

This paper offers a review of Portuguese pastoral literature, and focuses on the unpublished romance *Olympto de pastores, prozas, e verços* (1632) by António do Vale de Morais, a manuscript book (presumably autographic) that is now preserved at the National

1. Esta investigación ha sido realizada en el marco de una Ayuda económica de Movilidad de Excelencia para docentes e investigadores de la Universidad de Oviedo, año 2019, financiada por el Banco Santander, y de una Ayuda de Movilidad “José Castillejo” del Ministerio de Educación y Formación Profesional del Gobierno de España (referencia: CAS21/00131).

Library of Portugal (BNP 11691). New information is also given on the biography and literary production of António do Vale de Morais (fl. 1635), who remains virtually unknown today, while attention is paid to the relevance of *Olympto de pastores* in the context of seventeenth-century Portuguese literature.

Keywords

Pastoral romance; Antonio do Vale de Morais; Bucolism; Portuguese literature.

Aqui curioso Leitor vos offereço pratica, & stilo de pastores, doutrina verdadeira de avisados; não pirolas douradas, bivoras entre flores, nem veneno em vaso rico: antes pello contrario diamantes por lavar, perlas em a sua concha, & em lugar de mentiras enfeitadas, verdades honestas [...]. Seja este meu trabalho de vos favorecido, & eu o averei por bem empregado, vença a humildade dos meus pastores, o costume dos nossos naturaes, & o queixume de todos os scriptores Portugueses.

Francisco Rodrigues Lobo, *Eglogas* (1604)

Panorama de los libros de pastores en Portugal

La mirada altamente idealizada sobre la vida de los pastores que brinda la literatura bucólica remite a la utopía de la Edad de Oro y con frecuencia se traduce en un deseo de evasión y escape de la realidad (Poggioli 1975; Longeon 1980; Alpers 1996),² hasta el punto de que Marcelino Menéndez Pelayo (1943: 185),

2. “Is not the pastoral world of the baroque no more than a concerted attempt at escapism - an attempt in landscape-gardening, in painting or in literature to deflect the gaze from the rigours of reality?” (Skrine 1978: 42).

al juzgar la calidad de *La Galatea* de Miguel de Cervantes, llega a considerarla un caso de “puro diletantismo estético”. En el Renacimiento peninsular, los autos pastoriles de Gil Vicente recogen la tradición de las églogas dramatizadas de Juan del Enzina y Lucas Fernández (Coelho 1978: 128; Marnoto 1995: 1098-1101) y, casi al mismo tiempo, Juan Boscán y Garcilaso de la Vega (en lengua española) y Bernardim Ribeiro y Cristóvão Falcão (en portugués) introducen la égloga clásica, que en Portugal también cultivarán Francisco de Sá de Miranda, Pero de Andrade Caminha, Diogo Bernardes, Luís de Camões y otros poetas, refugiados en un “paradisiaco mundo rural [...], desapontados e entediados com o mundo em que vivem” (Simões 1987: 110).³ El género pastoril ibérico alcanza fama europea con *Los siete libros de la Diana* (1559), escritos en castellano por el portugués Jorge de Montemor (o Montemayor), obra que, según Avalle-Arce (1975: 69), “nace en estado de perfección” y que sirvió para fijar el modelo definitivo del género,⁴ contando con numerosas continuaciones, imitaciones y traducciones al italiano, francés, inglés, alemán y holandés (Fosalba Vela 1994; Anacleto 1994 y 2000), de una manera similar a lo que sucedió con el *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo en lo que atañe al género caballeresco.⁵

La *Diana* de Montemor tuvo como modelo la *Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazaro, la mejor creación pastoril del Renacimiento italiano (Castro 1984).⁶ En el ámbito hispánico, el bucolismo y la simplicidad arcádica se expresan, paradójicamente, en un elaborado virtuosismo de lenguaje y en un despliegue de técnicas de versificación que se insertan en la narrativa. A través de la *Diana*, la influencia de Sannazaro llega hasta *La Galatea* (1585) de Cervantes y la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega, un *roman à clef* que gozó de amplia popularidad en España y también en Portugal,⁷ donde la lectura y el conocimiento de la litera-

3. Sobre la influencia clásica en la literatura portuguesa, cfr. Rebelo (1982), Pociña López (2013) y Pimentel y Mourão (2020).

4. A partir de la *Diana*, los elementos que identifican el género pastoril serían, entre otros: “a construção de um universo pastoril idealizado, em que as personagens aparecem envolvidas numa rede de relações quase exclusivamente reduzidas a problemas sentimentais; um universo pastoril em que a natureza, representada mediante recurso aos consagrados tópicos do lugar ameno, constitui cenário de diálogos ou monólogos, de lamentos e confidências, moldados em formas poéticas” (Pires y Carvalho 2001: 341). Entre la abundante bibliografía sobre la *Diana*, pueden consultarse, a título de ejemplo, los estudios de Wardropper (1951), Subirats (1968), Chevalier (1974), Montesinos (1997) y Esteva de Llobet (2009), así como la excelente edición de Montero (1996).

5. Sobre los libros de caballerías en Portugal, vid. Vargas Díaz-Toledo (2012).

6. Acerca de la influencia de la *Arcadia* de Sannazaro en la península Ibérica, cfr. Rossi (1943), Ricciardelli (1965a y 1965b), Reyes Cano (1973) y Marnoto (1996).

7. Sobre *La Galatea* cervantina, vid. Ricciardelli (1966a), Avalle-Arce (1985), Johnson (1986), Labrador Herráiz y Fernández Jiménez (1986), López Estrada (1990), Castillo Martínez (2013), Pérez-Abadín Barro (2017), Nardoni (2018) y, en especial, la reciente edición de Montero, Escobar y Gherardi (2014). Con respecto a la *Arcadia* de Lope de Vega, cfr. Ruggieri (1963), Ricciardelli (1966b), Osuna (1972), Mujica (1981) y Finello (2003) y la edición de Sánchez Jiménez (2012).

tura española adquirieron una gran relevancia cultural entre los siglos XVI y XVII (Palma-Ferreira 1981a: 23-24).

Juan M. Carrasco González (1999) ofrece argumentos a favor del origen portugués del bucolismo español a partir del precedente de la *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro. A pesar de ello, y en contraste con el interés suscitado por el género em España —donde cabe señalar como obras fundamentales las monografías de Menéndez Pelayo (1943: 185-346), López Estrada (1974) y Avall-Arce (1975) o la bibliografía compilada por López Estrada, Huerta Calvo e Infantes (1984)—,⁸ la ficción pastoril no ha sido excesivamente estudiada en Portugal, si exceptuamos la obra de Ribeiro, que cuenta con una ilustre tradición crítica.⁹ Roberto Mulinacci (1999: 15) relaciona esta circunstancia con “o mortificante cotejo com a Espanha e, sobretudo, a errónea percepção de um carácter sucedâneo, na realidade menos evidente do que se poderia pensar, mas, paradoxalmente, favorecido mesmo pela falta de uma análise adequada do fenómeno, o que não impediu a perpetuação, por inércia, de gastos clichés hermenêuticos”.

En efecto, en la mayoría de los manuales de literatura portuguesa los libros de pastores no ocupan un lugar demasiado relevante, fundamentándose tal vez en los juicios poco efusivos de críticos como Teófilo Braga (1914) o Aubrey Bell (1931). Braga únicamente tiene en consideración la *Diana* de Montemor y la *Lusitânia Transformada* (1607) de Fernão Álvares do Oriente y menosprecia un género “em plena degradação pelo requinte do estylo ou preciosismo e pela prolixidade tediosa” (Braga 1914: 389).¹⁰ En el *Dicionário de Literatura* coordinado por Jacinto do Prado Coelho (1978: 128-130), por ejemplo, encontramos el epígrafe “Bucolismo”, con un resumen de la historia del género —en que se aborda la “apologia da vida campestre como garantia e salvaguarda da liberdade

8. En los años 60, afirmaba Krauss (1967: 363): “El estudio de la novela pastoril aún no ha dado sus frutos. Contrastando con los demás géneros o especies novelísticas, no ha tenido la suerte de suscitar el interés de los historiadores de la literatura”. Véanse, con todo, los trabajos de Rennert (1912), Rahn-Gassert (1966), Darst (1969), Siles Artés (1972), Solé-Leris (1980), Fernández-Cañadas de Greenwood (1986), Mujica (1986), Krülls-Hepermann (1988), Castillo Martínez (2004 y 2005), Parrilla García (2007) e Irigoyen-García (2014), entre otros. La tradición pastoril también está presente en los libros de caballerías, como han estudiado Cravens (1976) y Río Nogueras (2002). Para Bernardes (1988: 27), en una fase en la que “a novela de cavalaria tinha praticamente esgotado as suas possibilidades estéticas e ideológicas”, la literatura bucólica “assume-se como virtual condensadora de uma nova visão do mundo”. Otro autor con afinidades con el género pastoril sería Alonso Núñez de Reinoso (vid. Carrasco González 2018).

9. Sobre Bernardim Ribeiro y *Menina e moça*, “obra dificilmente classificável no seu hibridismo genológico de que o elemento pastoril é apenas uma das componentes” (Pires y Carvalho 2001: 340), cfr. Gallego Morell (1960), Asensio (1974: 199-223), Carrasco González (1991), Meneses (1998), Macedo (1999), Martins (2002), Lourenço (2009), Brandenberger (2012: 435-463) y Duarte (2018).

10. “[Existe] un nítido desequilibrio entre muy pocos textos conocidos y aceptados como a regañadientes como un canon [...] y las restantes obras, completamente preteridas cuando no denostadas” (Brandenberger 2012: 262).

moral” (Coelho 1978: 128)—, y un breve párrafo en el apartado “Romance”, donde se destaca “o fino amor dos pastores convencionais destas novelas, em que verso e prosa se entremeiam e a acção se dilui em episódios soltos e trechos líricos” (Coelho 1978: 951). Lo mismo sucede en el *Dicionário de Literatura Portuguesa* de Álvaro Manuel Machado (1996: 514-515), que vincula la popularidad del género con “a expansão do urbanismo [e] a nostalgia da simplicidade da vida pastoril”. En cambio, João Gaspar Simões (1972, reeditado en 1987) ofrece una interesante panorámica de los orígenes y la evolución de la novela pastoril en lengua portuguesa y se detiene en el análisis y posteridad de la obra maestra de Jorge de Montemor —a la que denomina “a fabulosa *Diana*”— y de la trilogía compuesta por *A Primavera* (1601), *O Pastor Peregrino* (1603) y *O Desenganado* (1614) de Francisco Rodrigues Lobo —a medio camino entre la corriente pastoril y la sentimental—, con una breve referencia al pastoralismo tardío representado por autores de la primera mitad del siglo xvii como Fernão Álvares do Oriente, Elói de Sá Sotto Maior, Diogo Ferreira Figueiroa o João Nunes Freire. Ettore Finazzi-Agrò (1978: 71-83) propone una rápida revisión del género, que prefiere denominar “narrativa bucólica”, y tan solo analiza en detalle las *Saudades da Terra* (1590) de Gaspar Frutuoso y la *Lusitânia Transformada*. Rita Marnoto (1995: 1099) considera que en las páginas de esta última obra “ressoam os grandes autores da Literatura Portuguesa de Quinhentos, filtrados à luz de uma sensibilidade dolente, em um contexto caracterizado por algumas notas de exotismo”.

La *História da Literatura Portuguesa* coordinada por Francisco Lyon de Castro (2001) consagra un breve capítulo del volumen II a la “Novela pastoril” —redactado por Osvaldo Manuel Silvestre (II, 505-520), que se centra en la obra de Álvares do Oriente y añade al *corpus* la *Consolação às Tribulações de Israel* (1533) de Samuel Usque, “obra em que o recurso ao mundo dos pastores é apenas ponto de partida para um complexo processo alegórico que, apoiando-se em um conhecimento profundo da Bíblia, percorre a longa e desventurosa história do povo judaico”— y otro más detallado en el volumen III a la “Prosa de Francisco Rodrigues Lobo”, a cargo de Marta Anacleto (III, 47-100), que defiende la vinculación de la trilogía del pastor Lereno con ciertos preceptos de casuística amorosa de los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo y percibe una “intertextualidade nítida com Camões”. Pires y Carvalho (2001: 340-342), en la breve sección titulada “Novela pastoril” de la *História Crítica da Literatura Portuguesa: Maneirismo e Barroco*, observan que el género solo es cultivado en Portugal durante las primeras décadas del siglo xvii —“um tipo de novelística exclusivo do período maneirista?”— y destacan, entre otras convenciones genológicas, la frecuente “representação de personagens e factos reais sob o véu da ficção novelesca”. Otros manuales (Moisés 1985: 66-68; Barreiros 1989: 408-409; Marcos y Serra 1999: 98-100; Gavilanes Laso y Apolinário 2000: 205-214; Saraiva y Lopes 2010: 411-416; Pereira 2019: 53-54) no dedican demasiadas páginas al desarrollo de la literatura pastoril portuguesa durante el siglo xvii, concluyendo algunos que se trata de “novelas sin refe-

rentes propios, pues imitan sin más las que van apareciendo en castellano” (Fernández García 2011: 107).

Más allá de las consideraciones dedicadas al género por Vítor Manuel Aguiar e Silva en *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa* (1971) y del estudio fundacional *O Bucolismo português. A Égloga do Renascimento e do Maneirismo* de José Augusto Cardoso Bernardes (1988), la única gran monografía sobre la ficción pastoril en Portugal era, hasta tiempos muy recientes, la de Roberto Mulinacci (1999), *Do palimpsesto ao texto. A novela pastoril portuguesa*, que ofrece un análisis minucioso de un *corpus* textual compuesto por las que considera obras esenciales del género: la *Trilogia Pastoril* (1601-1614) de Francisco Rodrigues Lobo,¹¹ *A Lusitânia Transformada* (1607) de Fernão Álvares do Oriente,¹² *A Paciência Constante* (1622) de Manuel Quintano de Vasconcelos,¹³ *As Ribeiras do Mondego* (1623) de Elói de Sá Sotto Maior,¹⁴ *Os Campos Elísios* (1626) de João Nunes Freire¹⁵ y los *Desmaios de Maio em sombras do Mondego* (1635) de Diogo Ferreira Figueiroa.¹⁶ Teniendo en cuenta su fuerte carga simbólica, Ana Hatherly (1997*b*) sugirió una aproximación entre la novela pastoril y otros géneros de ficción idealista.¹⁷

En lo que concierne a ediciones contemporáneas de los textos más importantes (o representativos), cabe mencionar las iniciativas de Martinho da Fonseca (1932), João Palma-Ferreira (1981*b*), António Cirurgião (1985, 1994 y 1996) o Maria Lucília Gonçalves Pires (2003, 2004 y 2007). En su estudio sobre la ficción sentimental en la península Ibérica, Tobias Brandenberger (2012: 261-274) sitúa la literatura pastoril entre los “géneros de ficción idealista” y anota que “la producción portuguesa surge como un reflejo posterior a la española, prolongando [...] una moda literaria en declive”. Por último, en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Maria do Céu Fraga

11. Sobre Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), cfr. Jorge (1920), Ferreira (1943), Coelho (1945), Andrada (1958), Pontes (1985), Leão (1992), Ribeiro (1993), Almeida (1998: 255-256), Quint (1998 y 2005), Pereira (2003), Cristóvão (2010*a* y 2010*b*) y Preto-Rodas (2018).

12. Acerca de Fernão Álvares do Oriente (ca. 1540-1600), vid. Cirurgião (1976 y 1991), Mulinacci (1996), Hatherly (1997*a*), Almeida (1998: 197), Quint (1999) Matos (2012) y Augusto (2013).

13. Sobre Manuel Quintano de Vasconcelos (muerto em 1655), cfr. Palma-Ferreira (1981*b*: 65-66) y Cirurgião (1994).

14. Sobre Elói de Sá de Sotto Maior, vid. Fonseca (1932), Palma-Ferreira (1981*b*: 72-73) y Almeida (1998: 168).

15. Acerca de João Nunes Freire (fallecido antes de 1655), vid. Palma-Ferreira (1981*b*: 173) y Cirurgião (1996 y 1997).

16. Sobre Diogo Ferreira Figueiroa (1604-1674), cfr. Palma-Ferreira (1981*b*: 187-188), Augusto (2009) y Álvarez-Cifuentes (2019).

17. “Género ficcional dos mais idealistas, ou se quisermos, dos mais irrealistas, a novela pastoril é simultaneamente alegoria, novela sentimental, novela bizantina e uma forma de utopia, em que as personagens centrais são pastores idealizados que deambulam por uma natureza igualmente idealizada e fértil em acontecimentos mágicos, cantando e chorando os seus amores não correspondidos” (Hatherly 1997*b*: 248).

(2016: 138-154) propone una visión panorámica del género en su dimensión ibérica, articulada en varios ejes de análisis como “The conventions of pastoral”, “The shepherd”, “The narrative plot”, “Troubles without end”, “Fiction and realism”, “Autobiography and literary coherence”, “Space”, “Poetry and art”, “The criticism of the pastoral novel”, “The honest book” y “The disintegration of the pastoral universe”.

Más recientemente, Zulmira Santos (2019) ha coordinado un volumen monográfico sobre la literatura pastoril, bajo el título “*Que labirinto é este de cuidados?*”: *Olhares sobre o universo pastoril (séculos XVI-XVII)*, que reúne interesantes propuestas de investigadores noveles como Marta Marecos Duarte, Ana Ferreira da Silva, Lucília Didier, Paula Almeida Mendes y Gil Clemente Teixeira, vinculados al “Grupo de Estudos das Novelas Portuguesas da Época Moderna” (GENPEM).¹⁸ Por su parte, Ana Ferreira da Silva ha publicado la monografía *O amor nas novelas pastoris portuguesas* (2020), edición revisada de su tesis doctoral de 2017, que incluye una abundante bibliografía sobre el tema. También han ido apareciendo los trabajos de Sara Augusto (2004a, 2004b, 2010), Zulmira Santos (2011), Ana Filipa Gomes Ferreira (2015), Lucília Didier (2017), y Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2019), quien, por ejemplo, ha localizado un texto inédito de Felício de Araújo, titulado *Desenganos de Flerício* y datado en 1640, el cual supondría el epígono (o último ejemplo) de la ficción pastoril em Portugal.¹⁹ Como apunta este investigador, “muitas são as surpresas que ainda ocultam as bibliotecas portuguesas entre as suas estantes, sobretudo no que diz respeito aos fundos manuscritos, ainda tão virgens e inexplorados” (Vargas Díaz-Toledo 2019: 69). Tal es el caso de *Olympe de pastores, prozas, e verços*, una novela de tema pastoril compuesta por un tal António do Vale de Morais en torno a 1632, cuyo manuscrito —aparentemente autógrafa— permanece inédito entre los reservados de la Biblioteca Nacional de Portugal, en Lisboa, bajo la signatura n.º 11691.

El autor: António do Vale de Morais

Lamentablemente se desconocen las particularidades de la vida y la muerte de António do Vale de Morais, soldado, enamorado y escritor ignorado por la mayor parte de los manuales de literatura portuguesa. Podemos suponer que habrá vivido entre finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII, y algunas evidencias textuales sugieren que sería natural del actual distrito de Leiria, en la región ba-

18. La página web del GENPEM constituye una excelente base de datos sobre a literatura portuguesa de los siglos XVII y XVIII: <<https://novelisticabarrocaportuguesa.wordpress.com>>.

19. Para Brandenberger (2012: 273), los libros de pastores más tardíos en lengua española serían las dos partes de la *Soledad entretenida* (1635 y 1644) de Juan Barrionuevo y Moya y *Méritos disponen premios* (1654) de Fernando Jacinto Zurita y Haro, autores que tienden a un hibridismo con otros géneros como la narrativa cortesana o morisca.

ñada por los ríos Alcoa y Baça, a los que alude con frecuencia en su obra. El catálogo *online* de la Biblioteca Nacional de Portugal tan solo proporciona la siguiente información: “fl. 1635”. Hasta la fecha, apenas hemos conseguido encontrar algunas referencias dispersas sobre este autor, cuyo nombre oscila entre las variantes António do Vale de Moraes / António de Vale de Moraes / António (de) Vale de Moraes.

En *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado (1741: I, 409) se registra la siguiente entrada:

ANTONIO DO VALLE DE MORAES. Passou à India como Soldado em Companhia do Vice-Rey D. Pedro da Sylva no anno de 1635. Foy bom poeta cuja arte cultivou entre o estrondo da Guerra. Escreveo a sua jornada de Lisboa até Goa em 6. Cantos intitulada *Nautica Lusitana*. A qual M. S. dedicou ao dito Vice-Rey. Conservase esta Obra na Livraria de João de Saldanha na sua quinta da Junqueira.

En el *Summario da Bibliotheca Lusitana* de Bento José de Sousa Farinha (1786: I, 220):

ANTONIO DO VALLE DE MORAES, passou a militar na India em 1635. E. *Nautica Lusitana*. Poema de sua jornada de Lisboa a Goa. M. S. teve-o João de Saldanha.

En la *Bibliotheca Historica de Portugal* de José Carlos Pinto de Sousa (1801: 64):

Ha outra Historia, que tem por Titulo *Nautica Lusitana*, a qual he hum Poema de 6 Cantos Ms. composto por Antonio do Valle de Moraes, em que se contém a viagem, que fez para a India com praça de Soldado em 1635, indo na Companhia do Vice-Rei D. Pedro da Silva.

En el *Diccionario Bibliographico Portuguez* de Francisco Inocêncio da Silva (1858: I, 282):

ANTONIO DO VALLE DE MORAES, que militou nos Estados da India, para onde partiu em 1635. – E. *Nautica Lusitana*. Poema em seis cantos de outava rima, no qual descreve a sua viagem de Portugal a Goa. – Pareceu-me conveniente declarar aqui, que este poema manuscrito e até agora inedito, existe, se não autographo, pelo menos em copia de letra contemporanea e mui bem conservado, na Livraria do extincto convento de Jesus, no Gabinete 5.º onde o vi ainda não ha muito tempo.

En *Portugal: Diccionario Historico, Chorographico, Heraldico, Biographico, Bibliographico, Numismatico e Artístico* de J. M. Esteves Pereira y G. Rodrigues (1904: VII, 287):

Valle de Moraes (Antonio de). Poeta que viveu no século XVII. Militou nos estados da India, para onde partiu em 1635. Escreveu um poema em 6 cantos, intitulado

Nautica Lusitana, em que descreve a sua viagem de Portugal a Gôa. Nunca se imprimiu, e parece que existe na bibliotheca da Academia das Sciencias de Lisboa, manuscrito, senão o autógrapho, pelo menos uma copia.

Y, por último, en *India in Portuguese Literature* de Ethel M. Pope (1937: 164):

Another writer worthy of mention is Antonio de Valle de Moraes who went to India as soldier, accompanying the Viceroy, Dom Pedro da Sylva in 1635. He was a poet whose art was cultivated amidst the din of war. He wrote: *Nautica Lusitana* in six cantos, describing his journey from Lisbon to Goa.

Como vemos, estas informaciones —que parten generalmente de la noticia inicial proporcionada por Barbosa Machado— inciden en la formación militar de António do Vale de Moraes y en su carrera al servicio del 45.º *governador-geral* y 24.º virrey D. Pedro da Silva (ca. 1580-1639),²⁰ con quien habría viajado a la India en 1635 —donde tal vez habría fallecido el autor, sin regresar nunca a Portugal—. Los datos biográficos de los que disponemos son muy escasos.²¹ Las fuentes nos informan también de la autoría del poema épico titulado *Nautica Lusitana*, dedicado a D. Pedro da Silva y que, por alguna vía desconocida, habría llegado en copia manuscrita desde Goa hasta la biblioteca del rico coleccionista João de Saldanha e Albuquerque a inicios del siglo xviii y, después, a las estanterías del Convento de Nossa Senhora de Jesus de Lisboa.²² En ningún lugar se menciona, empero, la existencia de *Olympe de pastores*, una obra anterior de Vale de Moraes —¿tal vez fruto de juventud?— que, por algún motivo, habría pasado más desapercibida en el siglo xvii y acabaría siendo olvidada.

La consulta del *Catálogo de Manuscritos – Série Vermelha* (1986: II, 1) de la Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa —en la que se integraron los fondos del Convento de Jesus de Lisboa (extinguido en 1834)— permite encontrar la siguiente referencia:

NAUTICA LUSITANA D'ANTONIO VALLE DE MORAES: Poema em verso heróico, de 6 cantos, cuja composição denota marcada influência d'*Os Lusíadas*. A dedicatória a D. Pedro da Silva, Vice-Rei da Índia, foi composta em Goa, a 30 de Janeiro de 1636. Na advertência ao leitor, escreve António do Valle de Moraes: *Quando party de Portugal tomey por ocupação esta empresa, digna de mayor sogeto.*

20. Sobre D. Pedro (o Pêro) da Silva, señor del morgado de São António dos Canais, *alcaide-mor* de Silves y fundador del Convento de Nossa Senhora do Desterro de Monchique (Faro), cfr. Zúquete (1962: 144-145) y Sampaio (2009). Según estas fuentes, el 24.º virrey habría muerto en Goa (o en Mozambique) en 1639.

21. Por ejemplo, no aparece ninguna referencia a la obra de António do Vale de Moraes en los trabajos sobre escritores bilingües hispano-portugueses de García Peres (1890), Ares Montes (1956) o Vieira de Lemos y Martínez Almoyna (1968).

22. Sobre los orígenes de la biblioteca del antiguo Convento de Jesus (actual Academia das Ciências de Lisboa), vid. Vaz (2013).

Com incomodidade de lugar, contrapozição de descanso, brevidade de tempo, escrevy estes setoscos [sic] mal trabalhados versos. Confesso erros no que ignoro culpas, pedindo a quê ler este papel não condene sem considerar, nem emmende sem entender. E quando queira oppor calumnia, deixe previnir defeza. Porem que digo? Se pera ignorantes basta silencio, e pera sabios rezão, murmurem contrarios e vituperem enveijos [sic] pois pera huns ha castigo, pera outros confuzão. Com elle viva quem mais se satisfas de presumir que entender, que eu me contento com aprender de sabios, e rir de neçios. Vol. medindo 195 X 135mm, enc. inteira em carneira, 1 fol. de guarda, 1 fol. em branco, 2 fols. manuscritos, 144 fols. nums., e 1 fol. de guarda.

Efectivamente, hemos verificado que en la Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa existe una copia manuscrita del poema *Nautica Luzitana* de António do Vale de Morais (cód. 500), en excelente estado de conservación y con una caligrafía y una *mise en page* muy semejantes a las que presenta el cód. BNP 11691, lo que conduce a pensar que procederían de la misma mano. El estudio del manuscrito de la *Nautica Luzitana*, datado el 30 de enero de 1636, y de la dedicatoria al virrey D. Pedro da Silva podrá ofrecer datos relevantes sobre la biografía de Vale de Morais y su hipotética muerte en la India. También cabría explorar la relación de Vale de Morais con las familias ducales de Aveiro y de Bragança y con D. Nuno de Mendonça (ca. 1560-1632), 1.º conde de Vale de Reis, militar y poeta de cierto renombre, cuya muerte es mencionada en *Olympto de pastores*.

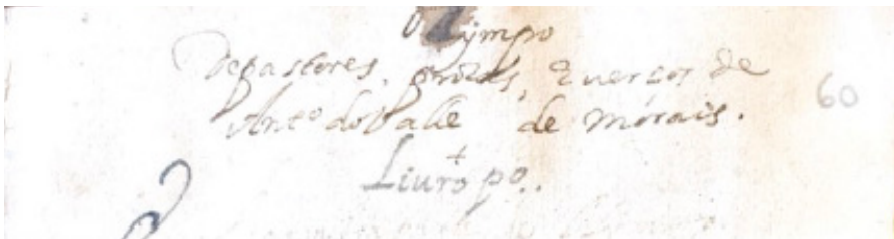


Figura 1: *Olympto de pastores*, BNP 11691, fol. 60r
(Cedido por la BNP)

El texto: *Olympto de pastores*

A continuación se analizarán algunas características, externas e internas, del manuscrito titulado *Olympto / de pastores, prozas, & verços*, que ha permanecido prácticamente olvidado a lo largo de cuatro siglos. El códice BNP 11691 parece ser un ejemplar único, copiado por la misma mano —¿tal vez por el propio autor?— en la tercera década del siglo XVII, como indica una anotación presente en el fol. 60r: “podemse encadernar estes [...] cadernos [...] 19 de setembro de 632” (una fecha que podemos considerar el término *ad quem* de la redacción original del texto). En el mismo fol. 60r consta el título completo del texto y también el nombre del autor, “Ant.º do Valle de Morais”.

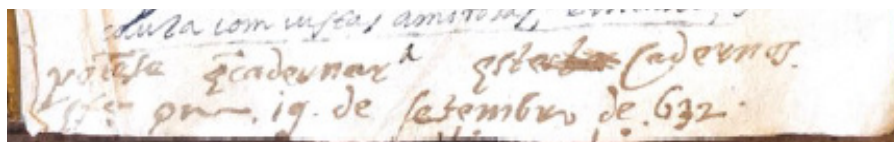


Figura 2: *Olympto de pastores*, BNP 11691, fol. 60r
(Cedido por la BNP)

El volumen *in-octavo*, con unas dimensiones de 190 mm y un total de 193 folios, presenta una encuadernación de mediados del siglo XVII en piel de carnero y cartón flexible, con restos de los cordones de cierre y los cantos tintados en color rojo. El manuscrito evidencia considerables marcas de degradación, “muito manchado, com prejuízo da legibilidade de texto”, de acuerdo con la descripción del catálogo *online* de la Biblioteca Nacional de Portugal: <<http://catalogo.bnportugal.gov.pt/>>. En efecto, la fuerte oxidación de la tinta, las manchas de humedad y varios problemas de paginación condicionan parcialmente la lectura del texto.

El ejemplar BNP 11691 presenta una serie de numeración corrida a lápiz en el canto superior derecho de las hojas, que habría sido introducida por una mano posterior y no se corresponde con la secuencia lógica del texto. Así, el inicio de la primera parte (o “livro I”) de *Olympto de pastores* aparece copiado entre los fols. 60r-65v y, después, continúa entre los fols. 5r-8v, 1r-4v y 9r-32v del manuscrito. La segunda parte (o “livro II”) ocupa los fols. 33r-59v y 66r-74v, la tercera parte (o “livro III”) los fols. 75r-114v, la cuarta parte (o “livro IV”) los fols. 115r-155v y la quinta y última parte (o “livro V”) se conserva entre los fols. 156r y 193v. No obstante, se detectan algunos saltos de página y la pérdida de algunas hojas al final de la tercera parte, al inicio de la quinta y también en la conclusión de la historia, que aparece incompleta. Por todo ello, el único testimonio de *Olympto de pastores* exige un detallado examen codicológico, que permita contextualizar las características físicas y cronológicas del manuscrito, verificar la correcta lectura de los pasajes deturpados por el tiempo y resolver los frecuentes problemas de foliación, estableciendo un orden lógico y coherente de las diferentes partes de la novela.²³

El catálogo *online* de la Biblioteca Nacional de Portugal tampoco ofrece muchos datos sobre el cód. BNP 11691, y algunos de ellos son inexactos. Así, se informa de que *Olympto de pastores*, cuyo título y autor han sido “retirados da f. [60] do manuscrito”, estaría “constituído por quatro livros” —en realidad, se-

23. El cód. BNP 11691 presenta algunos sellos de la Biblioteca Nacional de Portugal en tinta negra. Uno de ellos incluye la información “Oferta 285550”, pero la responsable de reservados de la BNP nos ha comunicado personalmente que, en este momento, no se dispone de ninguna información sobre la procedencia o la historia del ejemplar.

rían cinco, con una estructura semejante a la de la *Arcadia* de Lope de Vega—, que el libro incluye “emendas e acrescentos vários” —lo que podría fundamentar la hipótesis sobre el carácter autógrafo del ejemplar, en el que en efecto se introdujeron varias correcciones estilísticas— y que el texto está compuesto “em português e em castelhano” —el texto en prosa está redactado integralmente en lengua portuguesa, pero los numerosos poemas insertos en la narración están compuestos tanto en portugués como en castellano—. Sobre el autor, o catálogo solo indica la fórmula “fl. 1635”, un dato que encajaría con la fecha consignada en el fol. 60r.

OLYMPO DE PASTORES, PROSAS E VERÇOS DE ANTONIO DO VALLE DE MORAIS [MANUSCRITOS]

AUTOR(ES): Morais, Antonio do Vale de, fl. 1635
 PUBLICAÇÃO: [16-]
 DESCR.FÍSICA: [193]f. : 19 cm
 NOTAS: Constituído por quatro livros
 Texto em português e castelhano
 Emendas e acrescentos vários
 Indicação de autor e título retirados da f. [60]
 Muito manchado, com prejuizo da legibilidade de texto

[Adicionar à lista](#)

[Propr corção do registo](#) | [Link persistente deste registo](#) | [Ver formato UNIMARC](#) | [Exportar registo em ISO2709](#) | [Exportar registo em MarcXchange](#) | [Guardar em formato RIS](#)

Exemplares			
Cota	Colecao	Tipo Acesso	Estado
OOD. 11691	Manuscritos Reservados	Reservado, sob autorização	No depósito

Figura 3: *Olympto de pastores* en el catálogo *on-line* de la Biblioteca Nacional de Portugal

En lo que se refiere a su contenido, el libro de Vale de Morais narra las aventuras del protagonista Barcenio²⁴ —un hidalgo de origen portugués que vive como pastor en los campos de Tesalia, al pie del monte Olimpo: “na patria Luzitano, na prozapia ilustre, nas partes leuantado, na uida perigrino, a quem agravos do tempo, semrezóis da furtuna, teranias de Cupido de cortezão tornarão pastor, e de soldado belicozo paçífico amante” (fol. 60v)— y sus amores con la hermosa Florisbela, en un estilo que se caracteriza por la complejidad psicológica de los retratos de los personajes y la riqueza metafórica de las imágenes del marco natural, donde “com iustas amorozas, e iniustças de amor, mil rusticos pastores, apartados do tumulto popular, passão as oras e gastão a vida, deixando limitaçoís de sorte, mudanças da fortuna, à vista de dezenganos antiçipados, e por ventura malles eternos, satisfazendo os olhos nas improprias grandezas destes montes, o animo con agradaveis, e iocozas historias” (fols. 60r-60v).

En el libro I de *Olympto de pastores*, Florisbela parece preferir el amor del rico Fileno —“pastor tão ignorante como rico, tão rico como prezuntuozo, tão provido como groseiro, tão uenturozo como indigno” (fol. 61r)— y el melancólico

24. Podríamos relacionar su nombre con el río Baça, en la región portuguesa de Leiria: ¿tal vez se trataba de la tierra natal de Vale de Morais, del que el pastor Barcenio sería un trasunto?

Barcenio es consolado por los pastores Florino y Liriano, que le proponen solicitar a la sabia Dorinda algún remedio para aliviar su pena. Sin embargo, Florisbela revela a sus amigas Tisbe y Nise que, en verdad, está enamorada del gentil Barcenio. En el libro II, los pastores visitan en el monte Eta a la maga Dorinda —“senhora destas brenhas occultas” (fol. 33v)—, la cual les muestra un mapamundi que señala las conquistas de los portugueses²⁵ y una serie de túmulos de los héroes y eruditos de Lusitania y predice la futura felicidad de Barcenio: “Não uos atromentem molestias passadas, que depois de sofridas são alegres, confiai, serui e adorai, que na constança de uosso peito, tomareis posse de uosso amor” (fol. 57r). Barcenio le cuenta a la sabia que tuvo que abandonar su patria natal tras la muerte de su primera amada, la pastora Silvia. En el libro III, tras algunos intercambios de ingenio poético entre los pastores, el mayoral Hircinio, padre de Florisbela, ofrece la mano de su hija a Fileno, y este exige el destierro de su rival Barcenio.

En el libro IV, el portugués emprende el camino del exilio y va al encuentro del sabio pastor Benalcio —“cuia fama era em toda Thesalia, e Maçedonia selebre: o qual de temrros annos se entregou a humanidade, obyecto de peittos generozos, sagrado de entendimentos illustres, e regras de animos nobres” (fol. 120v)—.²⁶ Este le muestra las maravillas del Templo del Parnaso, donde se custodian efigies de los mejores poetas del pasado, “que com estilo leuantado honrrarão suas patrias, e enriqueçerão o mundo, porque em seus escriptos deixarão tudo perpetuo, e izento do tempo, que con suas calamidades vence o mais difficultozo, fazendo pouco cazo do fácil” (fols. 126r-126v). Entretanto, Florisbela, afligida por la ausencia de Barcenio, rechaza los regalos de Fileno y, vestida de hombre, decide salir en busca del portugués: “depois de ter preparado as couzas mais nescarias pera a sua jornada [...], governada pello bom dictamen natural, de que era ornada, se vistio en habitos de pastor, deixando por despojos a Fileno aquelles que como molher trazia” (fol. 150v). Ante la desaparición de su hija, Hircinio ordena el regreso del pastor desterrado. En el libro V, Barcenio se encuentra con la disfrazada Florisbela, que finge llamarse Liminio y lo acompaña como sirviente en su camino de regreso al monte Olimpo. Los otros pastores, divididos entre los que apoyan a Barcenio y los que respaldan a Fileno, celebran certámenes poéticos y una romería en el Templo de Saturno, donde rememoran a los grandes paladines y amantes del pasado —como los portugueses Leonor de Sá y Manuel de Sousa Sepúlveda, modelo de constancia

25. Un episodio semejante aparece durante la visita a la cueva del mago Dardanio en el libro tercero de la *Arcadia* de Lope de Vega (1598).

26. El sabio Benalcio parece ser el mismo personaje que aparece, con un rol similar, en la *Arcadia* de Lope de Vega, donde es descrito como “sabio Matematico, y tenido por oraculo de aquellos montes”. En el texto también son mencionados otros personajes de la *Arcadia* como Anfriso, Clorinaldo o la bella Belisarda, “aquella pastora mais fermoza do mundo, e mais rezuluta das molheres” (fol. 7v). Son muchos los ejemplos de intertextualidad que detectamos en *Olympo de pastores*, cuyo subtítulo “prozas, & verços” remite igualmente a la obra de Lope.

amorosa en la adversidad—, esto es, aquellos que lograron triunfar sobre el paso del tiempo y el desengaño. Finalmente, Florisbela revela su identidad y confiesa a Barcenio sus verdaderos sentimientos: “Eu sou essa pastora que tanto apeteçais [...] a quem amor desterroo do monte Olympo pera buscar Barçenio, meu amante, a quem amo como merece, estimandoo como quem me ama [...]. Eu sou aquella venturoza Florisbella, a quem amor provou no fogo do seu rigor, apurandoa na fragoa de seus trabalhos. Agora que o tempo vos descobre a verdade, fiquem nesta caza memoria de tão firmes amantes, retratos de tão conformes namorados, venerando o mundo tão singulares constâncias; e estimando tão generozos peitos” (fols. 193r-193v). Conmovido por el amor de su hija y la lealtad del portugués, Hircinio acaba por autorizar su matrimonio: “Admirado ficou Barçenio cudando ser sonho, o que era uerdade [...], pois uia transformado o seu Lyminio en Florisbella, tomando pella mão a seu amante que com aplauzo de todos foi recebido” (fol. 193v).

En la estructura principal de la novela de Vale de Morais aparecen intercaladas algunas narraciones secundarias que se narran unos a otros los personajes, como la historia de los amores del pastor Florino con la ingrata Isbela (fols. 6v-7v); el cuento sobre el caballero Leopoldo y la infanta Octavia, hija del rey de León (fols. 25v-31r); las aventuras previas de Barcenio en Lusitania (fols. 44v-56v); el relato de la pasión del rey Midas por Felicia (fols. 67v-69r); y la fábula caballeresca del rey Otris de Melinde y la princesa del Congo (fols. 97r-102r). Asimismo, *Olympo de pastores* incluye numerosos excursos de tema filosófico o sentimental y también de crítica musical y literaria, como el largo pasaje del libro IV en el que Barcenio y el sabio Benalcio conversan en el Templo del Parnaso acerca del talento de autores portugueses como Francisco de Sá de Miranda, Jerónimo Corte-Real, Diogo Bernardes, Francisco Rodrigues Lobo, Jorge de Montemor, João de Barros, fr. Luís de Sousa, fr. Bernardo de Brito, Francisco de Morais, D. Francisco de Portugal y D. Manuel de Portugal, entre otros: “Estando sobre alguns rios, de cuias augoas esta caza estava abundante, e enriquecida, retratos de poetas que o Douro, o Tejo, Lima, Guadiana, Mondego, e Baça, criarão para admiração do Minçio, Tibre, Betis, Ebro, Tormes e Mançanares” (fol. 130r). El propio Lope de Vega, bajo el conocido alias del pastor Belardo, es celebrado como “gloria de Arcadia, e felicidade de Hespanha” (fol. 180v).

Además, en *Olympo de pastores* aparecen casi un centenar de textos líricos (53 en español y 44 en portugués) insertos en la narración —canciones, romances, líras, sonetos, endechas, epigramas, décimas, cuabras, cuartetos y hasta una égloga de notable extensión, entonada por los pastores Florino y Liceno al final del libro III, “que por se conformar con os preçeitos da arte mostraua en si resumidos todos os que Theocrito Grego asinalou e Vergilio seguio entre os Latinos, entre Italianos Torcato, entre Hespanhois Graçilazo, entre Purtuguezes Bernardes” (fol. 113r)—. Algunas de estas composiciones están dedicadas a la memoria de poetas como Homero, Virgilio, Luís de Camões o Torquato Tasso (fols. 126v-129v), pero otras también evocan a personajes heroicos de la historia de

Portugal como, por ejemplo, Vasco da Gama, D. Pedro de Meneses, Afonso de Albuquerque, Duarte Pacheco Pereira, D. Luís de Ataíde, Egas Moniz, Martim de Freitas o D. Fuas Roupinho (fols. 39v-44r) y contemporáneos del autor como el capitán Nuno Álvares Botelho, el 1.º conde de Vale de Reis, D. Nuno de Mendonça, el 7.º duque de Bragança, D. Teodósio II —padre del futuro rey D. João IV—, o el 4.º duque de Aveiro, D. Álvaro de Lencastre (fols. 180r-180v). ¿Será posible relacionar a estas figuras históricas con la experiencia vital de António do Vale de Morais?

Algunas conclusiones: Reevaluar el *corpus* de la ficción pastoril en lengua portuguesa

Sin duda, el análisis de textos como *Olympo de pastores* —que, por diversas causas, no tuvieron circulación impresa— permite rastrear las transformaciones experimentadas por las convenciones del bucolismo y contribuye a ampliar el conocimiento del *corpus* de la ficción pastoril en lengua portuguesa y su código literario, cuyo estudio suele limitarse, tradicionalmente, a textos inaugurales como la *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro y la *Diana* de Jorge de Montemor o, en lo que atañe a la primera mitad del siglo XVII, a la *Trilogía Pastoril* de Francisco Rodrigues Lobo, la *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente, la *Paciência Constante* de Manuel Quintano de Vasconcelos, las *Ribeiras do Mondego* de Elói de Sá Sotto Maior, los *Campos Elísios* de João Nunes Freire y, en última instancia, a los *Desmaios de Maio em sombras do Mondego* de Diogo Ferreira Figueiroa. Así podrá obtenerse una visión de conjunto, renovada y más profunda de la evaluación del género pastoril en Portugal, actualizando los estudios que ya hemos reseñado.

El redescubrimiento de una novela inédita requiere una valoración de sus características formales y artísticas, así como las “marcas individualizadoras que cada autor imprime à sua obra” (Pires y Carvalho 2001: 342), lo que posibilite su interpretación crítica y filológica, a pesar de que se trate de textos que, como apunta Santos (2019: 8), “sejam hoje difíceis de ler e, sobretudo, de apreciar esteticamente pelo leitor contemporâneo que desconhece o seu contexto de produção e as expectativas do público do tempo”. En este sentido, algunos de los temas y aspectos susceptibles de análisis en la obra de Vale de Morais podrían ser:

[1] el tratamiento de las convenciones del cronotopo (tiempo + espacio) y del código pastoril en *Olympo de pastores* —diferente al que presentan las novelas portuguesas anteriores, que suelen situar la acción narrativa en Portugal, en una región que coincide con la tierra natal de los autores, y no en Grecia, escenario más habitual de los libros de caballerías—;

[2] la construcción de la trama principal de los amores contrariados de Barcenio y Florisbela y las tramas secundarias de los otros pastores, que se combinan con la inserción de varias narraciones breves encuadradas en la historia marco;

[3] la posible dimensión autobiográfica de la narrativa y la articulación de elementos genológicos y ficcionales con componentes más realistas, basados en la experiencia del autor;

[4] la función que cumplen las referencias a la historia de Portugal (período medieval, Descubrimientos, época de composición de la obra) como parte del proyecto de recuperación y mitificación de la identidad nacional durante la Unión Ibérica (1580-1640);

[5] la intertextualidad con otras obras, como la *Diana* de Jorge de Montemor, la *Arcadia* de Lope de Vega o la *Trilogía Pastoril* de Francisco Rodrigues Lobo, en un contexto, además, en que se hace patente “a convergência de elementos provenientes de outros géneros narrativos, desde a novela de cavalaria aos livros de aventuras situados na senda do romance bizantino” (Pires y Carvalho 2001: 341); o

[6] la propuesta de establecimiento de un canon de la literatura portuguesa que encontramos en el libro III durante el episodio del Templo del Parnaso, muy semejante a la visita del pastor Liriano al Templo de la Poesía en la *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente, que se podría vincular a la preocupación por la identidad nacional expresada en el punto [4].²⁷

Estas (y otras) posibilidades de abordaje crítico servirán para sopesar el valor literario de *Olympo de pastores* y, al mismo tiempo, para hacer un balance crítico de la evolución de la prosa narrativa en lengua portuguesa a lo largo del *Seiscentos*.

En síntesis, más allá del papel desempeñado por los libros de pastores en la formulación de la teoría poética del Manierismo y el Barroco en la península Ibérica, resulta evidente que textos como *Olympo de pastores* —“representantes de um género muito apreciado na época e cuja produção se concentra num curto lapso de tempo” (Pires y Carvalho 2001: 342)— también pueden ser interpretados como una instantánea de un determinado momento histórico, de gran utilidad para el análisis cultural. En el contexto de la Unión Ibérica, la recurrente utopía lusitana de una Edad de Oro perdida (Coelho 1978: 449) podría reflejar el anhelo de libertad de “aquele Portugal com saudade de si” (Real 2010: 172). A nuestro modo de ver, la repercusión social e ideológica de la ficción pastoril, ya esbozada por López Estrada (1974: 478-516), constituye una de las líneas de investigación más fascinantes en lo que respecta a la recepción del género entre sus lectores, tanto en el siglo XVII como en el presente.²⁸

27. Carvalho (2007) ha estudiado la conformación del Parnaso portugués en el siglo XVII, un proceso que Vargas Díaz-Toledo (2019: 78) relaciona, en el ámbito de la lengua española, con las propuestas de Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (1614) y de Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* (1630). Sobre nacionalismo y literatura pastoril, vid. Macedo (1998).

28. “Though nymphs and shepherds now dance less frequently than they previously did, the pastoral remains a major component in literature because the needs and desires that once found shape in the poetic images of Theocritus, Longus and Vergil still exist” (Ettin 1984: 74).

Bibliografia

- ALMEIDA, Isabel (ed.), *Poesia maneirista*, Lisboa, Comunicação, 1998.
- ALPERS, Paul, *What is Pastoral?*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1996.
- ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro, “Hum nacido infante lusitano: El *Jardim de Fani-mor* de Diogo Ferreira Figueiroa”, *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, 13-1 (2019), pp. 235-252, 17-03-23, <<http://www.revista-limite.es/v13a/13alvarezc.pdf>>.
- ANACLETO, Marta Dias Teixeira da Costa, *Aspectos da Recepção de Los Siete Libros de La Diana em França*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1994.
- ANACLETO, Marta Dias Teixeira da Costa, *Escrita e reescrita do texto ficcional bucólico: a recepção do romance pastoril ibérico em França (séculos XVI-XVIII)*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000.
- ANDRADA, Maria de Lurdes Madeira de Campos, *Fontes da novelística de Rodrigues Lobo*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1958.
- ARES MONTES, José, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gre-dos, 1956.
- ASENSIO, Eugenio, *Estudios Portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- AUGUSTO, Sara, “A *Esperança Engañada*, de Manuel Fernandes Raia (1624)”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1 (2004a), pp. 289-306.
- AUGUSTO, Sara, “A Corte pastoril”, en *Sob o Olhar de Minerva. A Escola e o Ensino na Literatura*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004b, pp. 95-116.
- AUGUSTO, Sara, “A fábula de Europa: mito e alegoria nos *Desmaios de Maio em sombras do Mondego*”, *Humanitas*, 61 (2009), pp. 191-210, 17-03-23, <<https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/27949>>.
- AUGUSTO, Sara, “Estranhos artificios: representação emblemática na novela pastoril portuguesa”, en *Emblemática y religión en la Península Ibérica: Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano Ayuso y Ana Martínez Pereira, Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 53-70.
- AUGUSTO, Sara, “Visão e viagem do Oriente na *Lusitânia Transformada*”, *Mathesis*, 22 (2013), pp. 197-208, 17-03-23, <<https://doi.org/10.34632/mathesis.2013.5264>>.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (ed.), *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después: Cervantes y lo pastoril*, Newark, Juan de la Cuesta, 1985.
- BARREIROS, António José, *História da Literatura Portuguesa*, Braga, Pax, 1989.
- BELL, Aubrey F. G., *A Literatura Portuguesa (história e crítica)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, *O bucolismo português. A Égloga do Renascimento e o Maneirismo*, Coimbra, Almedina, 1988.

- BRAGA, Teófilo, *Historia da Litteratura Portuguesa II - Renascença*, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1914.
- BRANDENBERGER, Tobias, *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*, Madrid, Verbum, 2012.
- CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M., *Saudades ou Menina e Moça de Bernardim Ribeiro. Composición, estructura y estudio lingüístico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.
- CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M., “El origen portugués de la novela pastoril castellana”, en *Literatura Portuguesa y Literatura Española. Influencias y relaciones*, ed. M.^a Rosa Álvarez Sellers, Valencia, Universitat de València, 1999, pp. 327-345.
- CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M., “Núñez de Reinoso en portugués: traducción, adaptación y proyecto editorial”, *Criticón*, 134 (2018), pp. 195-210, 17-03-23, <<https://doi.org/10.4000/criticon.5207>>.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas, “La formación del Parnaso portugués en el siglo XVII. Elogio, crítica e imitación”, *Bulletin Hispanique*, CIX(2) (2007), pp. 473-509, 17-03-23, <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.274>>.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, “De las lágrimas a la risa: análisis de la decadencia de los libros de pastores”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. M.^a Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. I, pp. 497-510.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, *Antología de los libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, “La Galatea en el entorno de la novela pastoril”, en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, ed. Florencio Sevilla, Guanajuato, Fundación Cervantina de México / Universidad de Guanajuato, 2013, pp. 189-215.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, “Notas sobre a recepção de Sannazaro em Portugal”, *Estudos Italianos em Portugal*, 45-46-47 (1984), pp. 185-206.
- CASTRO, Francisco Lyon de (coord.), *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Alfa, 2001.
- Catálogo de Manuscritos – Série Vermelha*, Lisboa, Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa, 1986, 2 vols.
- CHEVALIER, Maxime, “La *Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI”, en *Creación y público en la literatura española*, ed. Jean-François Botrel, Serge Salaun y Francisco Ynduráin, Madrid, Castalia, 1974, pp. 40-55.
- CIRURGIÃO, António, *Fernão Álvares do Oriente – O Homem e a Obra*, Paris, Fundação Calouste-Gulbenkian, 1976.
- CIRURGIÃO, António (ed.), *Fernão Álvares do Oriente: Lusitânia Transformada*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

- CIRURGIÃO, António, “A Lusitânia Transformada ou a face não heróica dos Descobrimentos”, *Claro-Escuro*, 6-7 (1991), pp. 21-29.
- CIRURGIÃO, António (ed.), *Manuel Quintano de Vasconcelos: A Paciência Constante*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- CIRURGIÃO, António (ed.), *João Nunes Freire: Os Campos Elísios*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.
- CIRURGIÃO, António, “Camões e Bernardes em *Os Campos Elísios* de João Nunes Freire”, en *Os sentidos e o sentido*, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 269-277.
- COELHO, Jacinto do Prado, “Rodrigues Lobo: poeta bucólico”, *Aqui e Além*, 2 (1945), pp. 36-40.
- COELHO, Jacinto de Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas, 1978.
- CRAVENS, Sidney P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Valencia, Albatros – Hispanófila, 1976.
- CRISTÓFANO, Sirlene, “Reflexões d’alma em *A Primavera*, de Francisco Rodrigues Lobo: um breve olhar sobre o amor neoplatônico”, *Vernaculum. Flor do Lácio*, 3 (2010a), pp. 1-20, 17-03-23, <<https://seer.ucp.br/seer/index.php/vernaculum/article/view/1011>>.
- CRISTÓFANO, Sirlene, “Literatura, natureza e espaço: Representações do amor na novela pastoril de Francisco Rodrigues Lobo”, *Literatura em Debate*, 7 (2010b), pp. 76-93, 17-03-23, <<https://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/561>>.
- DARST, David H., “Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel”, *Hispania*, 52-3 (1969), pp. 384-392.
- DIDIER, Lucília, “A emblemática como retórica de imagem nas novelas pastoris portuguesas”, *Via Spiritus*, 24 (2017), pp. 119-160, 17-03-23, <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/vsp/article/view/3500>>.
- DUARTE, Marta Marecos, “Na antecâmara do romance pastoril: género e paródia na *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro”, *Estrema*, 12 (2018), pp. 15-33, 17-03-23, <<http://estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/155>>.
- ESTEVA DE LLOBET, M.^a Dolores, *Jorge de Montemayor: vida y obra de un advenedizo portugués en la corte castellana*, Barcelona, PPU, 2009.
- ETTIN, Andrew V., *Literature and the Pastoral*, New Haven, Yale University Press, 1984.
- FARINHA, Bento José de Sousa, *Summario da Bibliotheca Luzitana*, Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1786.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M.^a Jesús (coord.), *Historia de la Literatura Portuguesa*, Mérida, Junta de Extremadura, 2011.
- FERNÁNDEZ-CAÑADAS DE GREENWOOD, Pilar, *Pastoral poetics: the uses of conventions in Renaissance pastoral romances: Arcadia, La Diana, La Galatea, L’Astrée*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1986.
- FERREIRA, Ana Filipa Teixeira Leite Gomes, “*Cantava Alcido um dia ao som das*

- águas*”: Diogo Bernardes e a écloga quincentista, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, 17-03-23, <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/17969>>.
- FERREIRA, Carlos Alberto, “Francisco Rodrigues Lobo. Fontes inéditas para o estudo da sua vida e obra”, *Biblos*, 19 (1943), pp. 229-318.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore, *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1978.
- FINELLO, Dominick L., “Alba de Tormes y el ambiente dramático en torno a la *Arcadia* de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, IX (2003), pp. 211-222.
- FONSECA, Martinho da (ed.), *Eloy de Sá Sotto Maior: Ribeiras do Mondego*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.
- FOSALBA VELA, Eugenia, *La Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
- FRAGA, Maria do Céu, “Pastoral. The pastoral romance”, en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, ed. César Domínguez, Anxo Abuín-González y Ellen Sapega, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 2016, vol. 2, pp. 138-154.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Bernardim Ribeiro y su novela Menina e Moça*, Madrid, CSIC – Instituto Miguel de Cervantes, 1960.
- GAVILANES LASO, José Luís y APOLINÁRIO, António (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000.
- HATHERLY, Ana, “O regresso ao Ocidente na *Lusitânia Transformada*”, en *Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997a, pp. 233-239.
- HATHERLY, Ana, “O palácio simbólico na ficção barroca: estância e errância na pastoral *a lo divino*”, en *O ladrão cristalino. Aspectos do imaginário barroco*, Lisboa, Cosmos, 1997b, pp. 247-259.
- IRIGOYEN-GARCÍA, Javier, *The Spanish Arcadia. Sheep Herding, Pastoral Discourse and Ethnicity in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.
- JOHNSON, Carroll B., “Cervantes’ *Galatea*: the Portuguese Connection, I”, *Ibero-Romania*, XXIII (1986), pp. 91-105.
- JORGE, Ricardo, *Francisco Rodrigues Lobo. Estudo biográfico e crítico*, Coimbra, Imprensa de Universidade, 1920.
- KRAUSS, Werner, “Localización y desplazamientos en la novela pastoril española”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nijmegen, Janssen Brothers, 1967, pp. 363-369.
- KRÜLLS-HEPERMANN, Claudia, “Spanish Pastoral Novels of the Sixteenth Century: In Search of a Vanished Fascination”, *New Literary History*, 19-3 (1988), pp. 581-595.
- LABRADOR HERRÁIZ, José J. y FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan (eds.), *Cervantes and the Pastoral*, Cleveland, Cleveland State University, 1986.
- LEÃO, Manuel José, *A temática maneirista e barroca na novela pastoril de Rodri-*

- gues Lobo. As personagens d'O Desenganado e as raízes do desengano*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1992.
- LEMONS, Antero Vieira de y MARTÍNEZ ALMOYNA, Julio, *La lengua española en la literatura portuguesa*, Madrid, Imnasa, 1968.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *Eglogas*, Lisboa, Oficina de Pedro Crasbeeck, 1604.
- LONGEON, Claude (dir.), *Le genre pastoral en Europe du XVe au XVIIIe siècle*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1980.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española – La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “La literatura pastoril y Cervantes: el caso de *La Galatea*”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, 1990, pp. 159-174.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, HUERTA CALVO, Javier e INFANTES, Víctor, *Bibliografía de los libros de pastores en la Literatura Española*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984.
- LOURENÇO, Helena Filipa, “A representatividade do feminino na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: paradigmas do discurso amoroso”, *eHumanista*, 12 (2009), pp. 252-268, 17-03-23, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/12>>.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1996.
- MACEDO, Helder, “Nacionalismo e pastoralismo”, en *Viagens do olhar. Retrospeção, visão e profecia no Renascimento português*, ed. Fernando Gil y Helder Macedo, Porto, Campo das Letras, 1998, pp. 395-407.
- MACEDO, Helder, *Do significado oculto de Menina e moça*, Lisboa, Guimarães, 1999.
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica, e Cronologica*, Lisboa Ocidental, Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741.
- MARCOS, Ángel y SERRA, Pedro, *Historia de la Literatura Portuguesa*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 1999.
- MARNOTO, Rita, “Sannazaro (Jacopo)”, en *Biblos. Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, org. José Augusto Cardoso Bernardes, Lisboa / São Paulo, Verbo, 1995, pp. 1098-1101.
- MARNOTO, Rita, *A Arcádia de Sannazaro e o Bucolismo*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.
- MARTINS, José Vitorino de Pina, “Bernardim Ribeiro – O Homem e a Obra”, en RIBEIRO, Bernardim, *História de Menina e Moça. Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 17-376.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de, “Fernão Álvares do Oriente e Camões: o romance irresistível”, en *Camões e os contemporâneos*, org. Maria do Céu Fraga, Braga, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade dos Açores e Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 81-94.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Aldus – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
- MENESES, Paulo, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro: os mecanismos (dissimulados) da narração*, Coimbra, Angelus Novus, 1998.
- MOISÉS, Massaud, *A Literatura Portuguesa*, São Paulo, Cultrix, 1985.
- MONTERO, Juan (ed.), *Jorge de Montemayor: La Diana*, Barcelona, Crítica, 1996.
- MONTERO, Juan, ESCOBAR, Francisco J. y GHERARDI, Flavia (eds.), *Miguel de Cervantes: La Galatea*, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- MONTESINOS, José F., “La Diana de Montemayor”, en *Entre Renacimiento y Barroco*, Granada, Comares, 1997, pp. 77-144.
- MORAIS, António do Vale de, *Olympo de pastores, prozas, & verços*, 1632. Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), cód. 11691.
- MORAIS, António do Vale de, *Nautica Lusitana*, 1636. Biblioteca da Academia das Ciências (Lisboa), Ms. Série Vermelha 500.
- MUJICA, Barbara, “Lope de Vega’s *Arcadia*: A Step toward the Modern Novel”, *Hispanic Journal*, 2 (1981), pp. 27-49.
- MUJICA, Barbara, *Iberian Pastoral Characters*, Washington, Scripta Humanistica, 1986.
- MULINACCI, Roberto, “*Loci amoeni* e ilhas afortunadas. Tradição e inovação na *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente”, *Rassegna Iberistica*, 58 (1996), pp. 3-17.
- MULINACCI, Roberto, *Do palimpsesto ao texto. A novela pastoril portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.
- NARDONI, Valerio, *La Galatea de Cervantes y el modelo lingüístico y literario de la Arcadia de Sannazaro*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2018.
- OSUNA, Rafael, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Real Academia Española, 1972.
- PALMA-FERREIRA, João, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981a.
- PALMA-FERREIRA, João (ed.), *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981b.
- PARRILLA GARCÍA, Carmen, “La novela pastoril”, en *Orígenes de la novela. Estudios*, coord. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Universidad de Cantabria / Sociedad Menéndez y Pelayo, 2007, pp. 295-333.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *As literaturas em língua portuguesa (das origens aos nossos dias)*, Lisboa, Gradiva, 2019.
- PEREIRA, Paulo Jorge Silva, *Metamorfoses do espelho. O estatuto do protagonista e a lógica da representação ficcional na Trilogia de Rodrigues Lobo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- PEREIRA, João Manuel Esteves y RODRIGUES, Guilherme, *Portugal: Dicionário*

- Historico, Chorographico, Heraldico, Biographico, Bibliographico, Numismatico e Artistico*, Lisboa, J. Romano Torres, 1904.
- PERES, Domingo Garcia, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, 1890.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, “De las *Églogas pastoriles* a *La Galatea*: paradigmas convergentes de la pastoral”, *Crítica hispánica*, 39-1 (2017), pp. 119-182.
- PIMENTEL, Cristina y MOURÃO, Paula (coords.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura. Presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, Húmus, 2020.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves y CARVALHO, José Adriano de Freitas, *História Crítica da Literatura Portuguesa: Maneirismo e Barroco*, Lisboa, Verbo, 2001.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves (ed.), *Francisco Rodrigues Lobo: A Primavera*, Lisboa, Vega, 2003.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves (ed.), *Francisco Rodrigues Lobo: O Pastor Peregrino*, Lisboa, Vega, 2004.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves (ed.), *Francisco Rodrigues Lobo: O Desenganado*, Lisboa, Vega, 2007.
- POCIÑA LÓPEZ, Andrés José, *Clásicos Lusitanos. Estudios sobre la influencia de la Antigüedad Clásica en la Literatura Portuguesa*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2013.
- POGGIOLI, Renato, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.
- PONTES, Maria de Lourdes Belchior, *Itinerário poético de Rodrigues Lobo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- POPE, Ethel M., *India in Portuguese Literature*, Bastora, Tipografia Rangel, 1937.
- PRETO-RODAS, Richard A., *Francisco Rodrigues Lobo: Dialogue and Courtly Lore in Renaissance Portugal*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2018.
- QUINT, Anne-Marie, “Chants pastouraux de Francisco Rodrigues Lobo”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 37 (1998), pp. 387-394.
- QUINT, Anne-Marie, “Pastores no mar: o espaço marítimo nos romances pastoris de Fernão Álvares do Oriente e Francisco Rodrigues Lobo”, *Revista de Letras*, 39-1 (1999), pp. 25-36.
- QUINT, Anne-Marie, “Les amis de Lereno. Le réseau littéraire de Francisco Rodrigues Lobo”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 49 (2005), pp. 19-31.
- RAHN-GASSETT, Annemarie, *Et in Arcadia ego: Studien zum Spanischen Schäferroman*, Heidelberg, Universität Heidelberg, 1966.
- REAL, Miguel, *Introdução à Cultura Portuguesa*, Lisboa, Planeta, 2010.
- REBELO, Luís de Sousa, *A tradição clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1982.
- RENNERT, Hugo A., *The Spanish Pastoral Romances*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1912.

- REYES CANO, Rogelio, *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973.
- RIBEIRO, Cristina Almeida, “A vocação do infortúnio: Lereno entre sonho e desengano”, *Românica. Revista de Literatura*, 1-2 (1993), pp. 37-47.
- RICCIARDELLI, Michele, *Notas sobre La Diana de Montemayor y La Arcadia de Sannazaro*, Montevideo, García Morales-Mercant, 1965a.
- RICCIARDELLI, Michele, “Relazione tra *Menina e moça* di B. Ribeiro e *l’Arcadia* di J. Sannazaro”, *Italica*, XLII (1965b), pp. 371-379.
- RICCIARDELLI, Michele, *Originalidad de La Galatea en la novela pastoral española*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, 1966a.
- RICCIARDELLI, Michele, *L’Arcadia di Jacopo Sannazaro e di Lope*, Nápoles, Fausto Fiorentino, 1966b.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del, “Las Bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías”, en *La Égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 91-120.
- ROSSI, Giuseppe Carlo Rossi, “II Sannazaro in Portogallo”, *Romana*, VII (1943), pp. 154-163.
- RUGGIERI, Jole Scudieri, “Notas a la *Arcadia* de Lope”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162 (1963), pp. 577-605.
- SAMPAIO, José Rosa, *D. Pedro da Silva “O Mole”, Vice-Rei da Índia, Morgado de S. António dos Casais e Patrono do Convento de Monchique*, Monchique, J. R. Sampaio, 2009.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (ed.), *Lope de Vega: Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Cátedra, 2012.
- SANTOS, Zulmira C., “Viagens, pastores e tradição pastoril: de Rodrigues Lobo a Teodoro de Almeida”, *Românica. Revista de Literatura*, 20 (2011), pp. 181-197.
- SANTOS, Zulmira C. (coord.), “*Que labirinto é este de cuidados?*”: *Olhares sobre o universo pastoril (séculos XVI-XVII)*, Porto, CITCEM / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019, 17-03-23, <<https://doi.org/10.21747/978-989-8970-17-6/que>>.
- SARAIVA, António José, y Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2010.
- SILES ARTÉS, José, *El arte de la novela pastoril*, Valencia, Albatros, 1972.
- SILVA, Ana Ferreira da, “*Como de um caso alheio que acontece*”: *O amor nas novelas pastoris portuguesas*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017, 17-03-23, <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/27984>>.
- SILVA, Ana Ferreira da, *O amor nas novelas pastoris portuguesas*, Lisboa, Edições Colibri, 2020.
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2000.
- SIMÕES, João Gaspar, *História do Romance Português*, Lisboa, Estúdios Cor, 1972, 3 vols.
- SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das Origens ao Século XX*, Lisboa, D. Quixote, 1987.
- SKRINE, Peter N., *The Baroque. Literature & Culture in Seventeenth-Century Europe*, Cambridge, Methuen & Co, 1978.
- SOLÉ-LERIS, Amadeo, *The Spanish Pastoral Novel*, Boston, Twayne, 1980.
- SOUSA, José Carlos Pinto de, *Bibliotheca Historica de Portugal e seus Dominios Ultramarinos*, Lisboa, Typographia do Arco do Cego, 1801.
- SUBIRATS, Jean, “La *Diane* de Montemayor, roman à clef?”, en *Études Ibériques et Latino-Américaines, IV Congrès des Hispanistes Français*, Paris, PUF, 1968, pp. 105-118.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, *Os livros de cavalarias portuguesas dos séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Pearlbooks, 2012.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, “Notícia da descoberta de uma novela pastoril portuguesa desconhecida: Os *Desenganos de Flerício*”, en *De Oriente a Ocidente: Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, Angelus Novus, 2019, vol. II, pp. 69-90.
- VAZ, Francisco, “A biblioteca do Convento de Jesus (1755-1834): a herança de D. Frei Manuel do Cenáculo”, en *As bibliotecas e o livro em instituições eclesiais. Actas do II e III Encontro Nacional*, Moscovide, Bens Culturais da Igreja, 2013, pp. 133-149.
- WARDROPPER, Bruce W., “The *Diana* of Montemayor: Revaluation and Interpretation”, *Studies in Philology*, XLVIII (1951), pp. 126-144.
- ZÚQUETE, Afonso, *Tratado de todos os Vice-Reis e Governadores da Índia*, Lisboa, Editorial Enciclopédica, 1962.



Edición, dedicatorias y relaciones clientelares en la literatura medieval impresa en el siglo xvi: los casos de Juan Tomás Favario y Alonso de Ulloa¹

Nuria Aranda García
Universidad de Zaragoza
naranda@unizar.es

Recepción: 03/07/2022, Aceptación: 20/12/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

Durante la segunda mitad del siglo xv y la época incunable, las dedicatorias colocadas en los prólogos respondían a una codificación bien definida y basada en relaciones de mecenazgo y patronazgo entre el autor o traductor y el destinatario real del texto. La consolidación de la imprenta y la introducción en este sistema de los nuevos agentes de producción y distribución del libro, especialmente los editores, alteró esta red de relaciones y sus motivaciones, contribuyendo a modificar estos paratextos en los textos medievales reeditados en el siglo xvi. Se pretende mostrar esto último a través de la labor de edición del mercader papelerero Juan Tomás Favario y el intelectual Alonso de Ulloa.

Palabras clave

Dedicatorias; prólogos; mecenazgo; literatura medieval; imprenta; Juan Tomás Favario; Alonso de Ulloa.

Abstract

English title. Edition, Dedications and Patronage in Sixteenth-century Editions of Medieval Castilian Literature: The Examples of Juan Tomás Favario and Alonso de Ulloa.

1. El presente trabajo forma parte de las Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español «Margarita Salas» financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU. Se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PID2019-104989GB-I00 concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación, de cuyo equipo de trabajo formo parte. Se inscribe en el grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón, como del Fondo Social Europeo.

During the late 15th century and the incunabulum period, dedications placed in prologues responded to a well-defined codification based on patronage and sponsorship relationships between the author or translator and the text addressee. The consolidation of the printing press and the introduction of new agents of book production and distribution, specially editors, altered this network of relationships and their motivations, contributing to the modification of this paratextuality of the medieval texts that were reprinted in the 16th century. The aim is to show the latter assumption through the editing work of the paper merchant Juan Tomás Favario and the intellectual Alonso de Ulloa.

Keywords

Dedications; Prologues; Patronage; Medieval Literature; Printing; Juan Tomás Favario; Alonso de Ulloa.

La llegada de la imprenta a la península ibérica en el último tercio del siglo xv amplió las posibilidades de difusión y recepción de muchos de los textos que circulaban en formato manuscrito en esta centuria e incluso en la anterior. El nuevo invento de tipos móviles siguió consolidándose a principios del Quinientos hasta alcanzar ya su madurez en los años 50 pero, durante el periodo entre siglos, la industria editorial fue ampliando paulatinamente el número de textos y ediciones que lanzar al mercado y a unos lectores que iban surgiendo como resultado de las mejoras en los procesos de alfabetización. No obstante, la barrera de 1500 no supuso una entrada plena en el Renacimiento en cuanto a nuevas obras y tendencias literarias; más bien se produjo una continuación con el periodo medieval en la reedición de títulos que ya conocían cierta circulación en la etapa incunable. Estos primeros años del cambio de siglo resultaron de especial relevancia a la hora de garantizar o no la pervivencia de esta literatura, ya que actuaron como filtro delimitador de los textos del Medievo que continuaron circulando en el mundo editorial renacentista (Lacarra 2018).

A principios del siglo xvi la cercanía con la Edad Media continuaba siendo garantía de calidad literaria, y los primeros sesenta años del Quinientos, lejos de ser novedosos o creativos, continuaron potenciando temas, motivos y actitudes de este periodo hasta la llegada del *Lazarillo* en 1550-1554 y la apertura de nuevas vías ya plenamente renacentistas en una España marcada por el fallecimiento de Carlos I. Desde la publicación impresa del primer texto considerado de ficción, la *Historia de la linda Melusina* de Jean d'Arras (Toulouse, 1489), un 35% de los títulos que circulaban en tipos móviles hasta esa marcada fecha de 1550 pertenecían al periodo medieval (Infantes 1992). La continuidad genérica y temática no estuvo exenta de consecuencias, y fruto de este reajuste, las obras medievales escogidas para continuar su periplo en la imprenta fueron sometidas a un proceso de adaptación no solo textual, sino también material, en esa adecuación al nuevo formato y a los nuevos lectores.

La paratextualidad también sufrió modificaciones, especialmente aquellos textos “peritextuales” añadidos al libro y que incluían las dedicatorias a unos supuestos destinatarios. Si bien durante el periodo medieval los códigos y las relaciones de poder que giraban en torno a las dedicatorias de las obras estaban plenamente codificados y definidos, la llegada de la imprenta alteró este sistema de relaciones y añadió nuevos actantes fruto del nacimiento de los nuevos agentes que intervenían en los procesos de producción y distribución del libro. En las páginas que se siguen se pretende contextualizar teóricamente el sistema de relaciones que subyace tras las dedicatorias de la literatura del siglo xv, incluida la etapa incunable. Después, se analizarán los cambios sufridos por este entramado con la consolidación de la imprenta a través de la intervención directa de dos editores, el mercader papelerero Juan Tomás Favario y el español afincado en Italia Alonso de Ulloa, mediante el estudio de los prólogos-dedicatoria que añaden a las reediciones de algunos textos medievales en el siglo xvi.

Dedicatoria, prólogo y mecenazgo en el siglo xv

En términos generales, una dedicatoria puede ser definida como parte del paratexto de una obra —impresa o manuscrita— que se dirige a un receptor particular al que el autor busca agradar a modo de regalo que se hace público, y con la que se hace manifiesta una conexión entre ambos. El autor de la dedicatoria no siempre tiene que ser coincidente con el autor del texto que se presenta, también puede incluir al traductor o compilador, puesto que lo que se ofrece no es el texto en sí sino el libro como objeto (Baranda 2011: 20-21). Constituye el preliminar literario más antiguo, cuya inspiración morfológica proviene del género epistolar, y mediante su inclusión en el texto el autor intelectual o material ofrece este fruto de su trabajo como un don con el objetivo de alcanzar el agradecimiento del destinatario (Ruiz García 1999: 310-312).

Aunque la posición de la dedicatoria es variable y no necesariamente ocupa un lugar preeminente en el conjunto de la obra escrita, ha disfrutado de gran pervivencia y extensión a lo largo de la historia del libro por la relación que guarda con el prólogo. Ambos se incluyen en la conceptualización de “paratexto” definida por Genette (2001), que contribuye a que el texto se construya como libro y se proponga como tal ante los lectores a modo de “umbral” o “zona indecisa”, y suponen también “peritextos” que se sitúan alrededor del texto mismo. Documentado ya en la Antigüedad, donde encontramos también dedicatorias, el prólogo puede ser definido como el “vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar la función introductiva” que, además, “establece un contacto —que a veces puede ser implícito— con el futuro lector de la obra, del estilo de la cual a menudo se contamina”, y “en muchas ocasiones puede llegar a ser, como ocurre frecuentemente en nuestro Siglo de Oro, un verdadero género literario” (Porqueras Mayo 1957: 43). Como parte integrante del principio de la tragedia y la comedia griegas, fue elemento importante de la retórica, donde actuaba como parte preparatoria para exponer la finalidad del discurso que seguía a continuación y preparar la predisposición del oyente o lector, de acuerdo con la *Retórica* aristotélica y, posteriormente, ciceroniana (Haro Cortés 1997: 769). Durante la Edad Media el prólogo ganó autonomía, hasta tal punto que, en el siglo XIII y en textos como los alfonsíes, aportaba información y presentaba el contenido al que precedía, pero carecía de características uniformes y cierta independencia, y el diálogo con el lector estaba ausente (Porqueras Mayo 1957: 82-83). La normalización del prólogo con una nueva entidad y organización retórica tardará en llegar, y no se producirá hasta el siglo XV. Este es el momento en que este paratexto se transforma finalmente en una modalidad literaria, y en ocasiones obligada, que llega a convertirse en tópica en el interior de determinados géneros (González Rolán y López Fonseca 2014: 42).

El contacto con el futuro lector de la obra y el deseo de presentarle seguidamente el contenido al que va a acceder es el que permite entroncar dedicatoria y prólogo y entenderlos como un todo imbricado a partir de la segunda mitad del Cuatrocientos, cuando este último ya ha adquirido prácticamente una condición de peritexto cuasi independiente y que se consolidará con la llegada del libro impreso. Ambos son portadores de un comentario autoral más o menos legitimado por el autor, y no solo constituyen una zona de transición, sino también de “transacción”, o “lugar privilegiado de una pragmática y una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente” (Genette 2001: 8). Si el prólogo pretende establecer un diálogo con el lector genérico con cierta intencionalidad, la dedicatoria muestra abiertamente una actitud dialogante entre el autor y el dedicatario, lector en primera línea de la obra que se le ofrece. Precisamente estas similitudes pragmáticas —un emisor común (el autor) y un receptor— son las que propiciaron que en el siglo XV la dedicatoria asumiese un papel principal ocupando la posición del prólogo cuyo objetivo, la presentación del texto que antecede, quedase perfectamente integrado

en ella. A esto se añade el estatus como género literario que alcanza, aunque algunos autores se lo hayan negado (Porqueras Mayo 1957), como resultado de que un *topos*, que en un principio era componente menor del prólogo, se desarrollase con sus propios *topoi* hasta suplantar al género en el que estaba integrado (Curtius 1955: 122-159). Esto no lo exime de oscilaciones en la nomenclatura, resultado de la falta de conceptualización teórica clara de este paratexto en su modalidad literaria, y de la asimilación con el exordio que ya es visible en la *Retórica* aristotélica (González Rolán y López Fonseca 2014: 38-39).²

Dentro del prólogo, la dedicatoria también está sometida a un orden jerárquico a la hora de dirigirse a su potencial destinatario,³ y su inclusión no siempre es obligada, pero es demandada especialmente en las traducciones, donde el traductor se ve en la obligación, no solo de justificar la traducción de la obra ante un superior, que ha podido comandarla, sino también excusarse de su aparente impericia y de la insuficiencia del romance en el que ha vertido el contenido.⁴ La dedicatoria es igualmente consecuencia directa de las relaciones de mecenazgo, la relación de patrocinio literario que se establece entre un personaje célebre o reconocible por su actividad al margen de la literatura, generalmente política o religiosa, y al que puede denominarse patrocinador, y un autor literario o creador de una obra, el patrocinado, y que favorece a ambas partes (Pedraza Gracia 2016: 229).⁵ Por tanto, mecenas designa a esa persona que posee cierto poder o riqueza, y que protege o ayuda a un determinado artista o intelectual (Yarza Luaces 1992: 17). De ahí que frecuentemente se lo asocie con el concepto de “patronazgo”, de influencia anglosajona, que establece la relación entre un patrón y un cliente basada en la superioridad del primero sobre el artista y en su deber de protegerlo. Esta asignación de papeles tan definida proviene de la propia distinción que, ya en la sociedad romana, se establecía entre el concepto de *amicitia*, basado en una alianza de intereses centrada en la caridad y la benevolencia, y donde el beneficio económico no tenía presencia, porque el mecenas disfrutaba simplemente del gusto por la literatura o el arte en sí mismo, y la relación patrón-cliente donde sí intervenía el dinero, la posibilidad de ofre-

2. Genette (2001: 102) emplea el término “epístola-dedicatoria” para hablar del momento en que la dedicatoria adquiere significado autónomo a modo de breve mención al destinatario o como una forma más desarrollada de discurso dirigida a él. Sobre la inestabilidad terminológica, *vid.* Porqueras Mayo (1957: 47-74) y Hamesse (2000: ix-xxiii).

3. Simón Díaz (1983: 93-94) coloca en primer lugar a los divinos, a los que siguen los dedicatarios terrenales ordenados de acuerdo con un rango: monarcas y príncipes en primer lugar, miembros de la aristocracia y escalones superiores del estamento eclesiástico, laicos y, finalmente, los círculos sociales más cercanos al autor.

4. Para los prólogos de las traducciones, *vid.* Conde (2012) y González Rolán y López Fonseca (2014).

5. Autores como Bumke (1979) sitúan el mecenazgo en el origen del desarrollo de la literatura en lengua vulgar a partir del siglo XII, especialmente en las cortes nobiliarias como resultado de una mayor madurez del sistema feudal.

cer casa y comida y un deber por parte de este último de alabar la bondad de su protector (Núñez Bernal 2008: 171-172).

Es precisamente en esta última línea en la que debe entenderse el mecenazgo durante el periodo medieval y, especialmente en el siglo xv, donde confluyen en una misma figura promotora este conjunto de roles.⁶ El mecenas, además de poseer el poder y la solvencia material necesarias, también dispone de cierto gusto por una determinada manifestación cultural. Además, el mecenazgo constituye un símbolo de poder que pretende mostrar una condición socioeconómica floreciente y la búsqueda del goce estético de la literatura (Herrán Martínez de San Vicente 2008a: 79-83). El autor obtiene varios beneficios de esa transacción, fundamentalmente el respaldo de un nombre prestigioso y que su obra pueda superar contratiempos y dificultades. Por su parte, el patrocinador recibe a cambio la adquisición de un reconocimiento cultural que no poseía y labrarse una buena imagen como patrocinador de la cultura. Entre patrocinador y patrocinado se establece un entramado de relaciones poderosas que va más allá de las relaciones económicas y que puede ser analizada en términos sociológicos.⁷ En el campo de la producción literaria y cultural peninsular del siglo xv, los patrocinadores y mecenas actúan como capital social y aspiran a engrosar su capital cultural, que precisamente en esta centuria coincide con los inicios de la formación de las grandes bibliotecas privadas y con un momento en que el libro se ha convertido en un instrumento de poder necesario para quienes desean alcanzar un cierto nivel de formación (Alvar 2010: 282-284). Además, estos mecenas usarán su poder político como poder legitimador que precisamente ayude a dotar de capital simbólico a aquello que recibe. El autor, por su parte, solo desea incrementar su capital social y labrarse un nombre en la corte, poder obtener a cambio algún puesto menor y conseguir la suficiente publicidad para que otros miembros del estamento domi-

6. Yarza Luaces (1992) establece una diferencia entre los conceptos de “promotor”, orientado a la financiación, “patrón”, basado en la superioridad moral y de autoridad y la ayuda y protección, “comitente”, aquel que realiza un encargo y “cliente”. Para este autor solo promotor y cliente serían aplicables al periodo medieval, pero es la unión de características definitorias de todos ellos la que configura la auténtica idea de mecenazgo aplicado al ámbito literario.

7. La justificación sociológica proviene de los principios expuestos por Pierre Bourdieu (1998, 2000 y 2020). Para el sociólogo francés, es imprescindible para el análisis el concepto de “campo”, un universo social separado que tiene sus propias leyes de funcionamiento independientes de las leyes políticas y económicas. Dentro del campo se generan distintos tipos de capital o unidades que ayudan a estructurarlo y a jerarquizar su energía social. El capital social lo constituye todo aquello que le sucede a un individuo o a un grupo por medio de sus relaciones, institucionalizadas o no, con otros grupos y está constituido por la totalidad de los recursos potenciales asociados con la posesión de una red duradera de relaciones de conocimiento y reconocimiento mutuos. El simbólico supone una manera de ser social o de estar en el mundo social y de ser percibido, y esto implica por parte de los que perciben un reconocimiento de aquel que es percibido. Por último, el cultural es la forma de conocimiento, incorporado, objetivado o institucionalizado, que dota al agente social con empatía, capacidad de apreciación o competencia para descifrar relaciones y productos culturales.

nante soliciten sus servicios. El capital simbólico recae entonces sobre ambos, pues el prestigio del patrocinador como persona cultivada se incrementa y el propio autor consigue reconocimiento a través de la labor desempeñada.⁸

En función de la relación establecida entre ambas partes que conforman la relación de mecenazgo, puede hablarse de amistad, si los dos actuantes de la relación pertenecen a rangos similares y comparten el mismo ideario, o de clientelismo, concepto que se retomará más adelante y que reviste de cierta importancia, pues ayudará a entender el proceso de transformación de las dedicatorias en la literatura medieval impresa en el Quinientos.⁹ El primer caso es aplicable a las dedicatorias de los textos producidos durante el siglo XV, donde se hablaría propiamente de “amistad instrumental”, que busca el acceso a un determinado recurso, y donde cada uno de los componentes actúa como promotor del otro, mientras se pretende la ampliación de la esfera social y el capital social (Wolf 1980: 30-31).¹⁰

Entre los patrocinadores de esta etapa se encuentran el estamento eclesiástico, la nobleza y la realeza, que poseen el reconocimiento general por su posición social, pero necesitan del mundo cultural del mecenazgo para ser admirados también por su gusto literario o artístico más allá de su poder.¹¹ La dedicatoria al príncipe o al monarca es central en la economía de mecenazgo, y a cambio del libro dedicado, ofrecido y aceptado, el destinatario está obligado a proporcionar protección, empleo o retribución, siempre en un intercambio asimétrico (Chartier 1996: 209-210). Este es el objetivo de, por ejemplo, los *Proverbios* de Séneca de Pedro Díaz de Toledo y el *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena a Juan II o el *Diálogo de la vita beata* de Juan de Lucena a este mismo monarca en la tradición impresa y a su hijo Enrique IV en la manuscrita. La situación se modifica parcialmente con la llegada de la imprenta, y en especial durante el reinado de los Reyes Católicos y bajo el gobierno de Isabel I, quienes aglutinan en sus personas el mayor número de dedicatorias de la literatura producida en la segunda mitad de la centuria, especialmente esta última. La monarca no solo entró dentro de las relaciones de mecenazgo como sus antecesores en el trono, sino que fue muy consciente de la importancia que tuvo la palabra escrita, y se valió de la imprenta para justificar y legitimar su linaje y derecho al trono, y para exaltar determinadas decisiones políticas y campañas militares como la guerra de Granada. De ahí que a su

8. Estos conceptos también pueden relacionarse con las redes literarias y las redes de sociabilidad, *vid.* <https://www.bieses.net/las-autoras-y-sus-redes-de-sociabilidad/> [02-07-2022].

9. Autores como Tyson (1979) consideran que una dedicatoria no es suficiente para asumir la existencia de un posible mecenazgo. La mención de un dedicatario en una obra escrita supone una prueba tangible de la existencia de una posible relación, material o intelectual, entre la persona que la redacta y el posible destinatario.

10. Precisamente el capital social se mantiene mediante relaciones de intercambio donde los aspectos materiales y simbólicos están unidos. El capital social de un individuo depende de la amplitud de su red de contactos y del volumen de capital que estos poseen (Bourdieu 2000: 149-150).

11. *Vid.*, aunque aplicado al Siglo de Oro, Bouza (2008).

persona se dediquen numerosos tratados de gobierno y obras historiográficas y crónicas, en cuyos prólogos se ensalzan sus cualidades políticas y militares y su capacidad para administrar justicia.¹² Las dedicatorias de las obras de Nebrija y los vocabularios de Palencia entrarían dentro del deseo de ensalzamiento y protección de la lengua castellana durante su reinado.

Los nobles se sirvieron de los literatos para reafirmar su propia condición y como instrumentos de reivindicación de sus privilegios. Mediante las actividades de mecenazgo literario, y a través de crónicas familiares, hazañas personales o textos donde el escritor mostraba las virtudes de su protector, buscaban reivindicar su linaje como sinónimo de prestigio y garantía y justificación natural de algunos derechos y privilegios, y a cambio obtenían como beneficio la apertura a otros elementos sociales más allá del certificado de nobleza, como la búsqueda de reconocimiento, la propaganda y la aristocratización (Núñez Bernal 2008).¹³ Los eclesiásticos fueron el otro gran grupo estamental que se dedicó a estas labores, en el que destacan las figuras tempranas de los cardenales Mendoza y Hernando de Talavera y, posteriormente, el cardenal Cisneros. Como grupo promotor instruido y con una amplia formación intelectual, se centraron en las obras religiosas y en las gramáticas y vocabularios, y promovieron activamente la imprenta, anticipándose al poder civil a la hora de atender a sus propios fines y a su ensalzamiento personal e ideológico (Herrán Martínez de San Vicente 2008a: 85-88).¹⁴

El asentamiento de la imprenta, el cambio en el modelo de mecenazgo y la aparición del editor

La introducción de los nuevos agentes que trajo consigo el mercado librario tras el asentamiento y consolidación de la imprenta, y las relaciones que establecieron con el producto impreso, contribuyeron a alterar el vínculo entre el autor y el de-

12. Entre otras, los *Siete libros de la guerra judaica* traducidos por Alonso de Palencia, cuya fecha de publicación guarda mucha relación con la cuestión judía, los *Claros varones de Castilla* de Fernando del Pulgar y la *Crónica de España* de Diego de Valera, de justificación linajista y defensa del sistema monárquico, o la *Muestra de las antigüedades de España* de Nebrija.

13. Cabe citar, entre otros títulos, la *Coronación* de Juan de Mena a Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, importante mecenas de la época, las *Vidas de varones ilustres* de Plutarco dedicadas por Alonso de Palencia a Rodrigo Ponce de León, I duque de Cádiz, la *Historia del glorioso mártir san Vitores* dirigida por su autor a Bernardino Fernández de Velasco, I duque de Frías, III conde de Haro y II Condestable de Castilla o el *Ceremonial de príncipes y caballeros* de Diego de Valera para Juan Pacheco, marqués de Villena.

14. Efectivamente, destacan los prólogos-dedicatoria a obispos y preladados, como la *Lux bella* al obispo de Coria Pedro Ximénez de Prejano, el *Tratado de confesión* de Pedro Ciruelo a Alonso de Aragón, arzobispo de Zaragoza e hijo natural de Fernando II o la *Compilación de las batallas campales* de Rodríguez de Almela a fray Juan Ortega de Maluenda, obispo de Coria. Es interesante por la temática la figura de Martín Angulo, obispo de Córdoba, a quien se dedican las *Generaciones y semblanzas* y el *Mar de historias* de Fernán Pérez de Guzmán.

dicatario. Esto se debió fundamentalmente a la introducción de otros actantes entre ambas figuras nacidos del advenimiento del nuevo invento tipográfico, principalmente el editor. Este, fiel conocedor de los gustos de los lectores, fue relevante en los procesos de producción y fabricación del libro con los que su figura estuvo irremediablemente asociada, puesto que, desde una perspectiva exclusivamente funcional, era el encargado de pagar todos los costes de edición, tomaba la decisión de que una obra viese la luz por primera vez o fuese publicada de nuevo, y decidía aspectos textuales como la *mise en page* o incluso el trabajo de *emendatio* del texto si así lo consideraba necesario, además de materiales como el tipo de papel, los tipos que debían emplearse y la disposición o no de grabados en su interior. El interés que subyacía detrás era meramente comercial y poseía un trasfondo completamente económico o, en su defecto, con fines propagandísticos o políticos. La cercanía del editor con la práctica impresora y el proceso de elaboración del libro dio lugar a que esta figura se identificase con alguno de los profesionales más próximos a estos procesos (autores, impresores, libreros o papeleros), con personas ajenas al mundo librario, generalmente los mercaderes, aunque no necesariamente, y que se movían por interés económico y consideraban al libro como otro negocio, o con las instituciones civiles y religiosas (Pedraza Gracia 2015).¹⁵

Como consecuencia de la aparición del editor, la distribución de capitales que operaban dentro del campo de la producción literaria y cultural también sufrió modificaciones. Si en el siglo XV y en los primeros momentos de la imprenta operaba una jerarquía propiamente cultural, medida mediante beneficios simbólicos, la introducción del capital económico, derivado de la necesidad de recuperar las inversiones hechas en la producción de una determinada edición, propiciará que ahora se establezca una jerarquía propiamente económica medida en los beneficios monetarios que produce esta actividad. Todo lo anterior puede ligarse con el concepto de clientelismo ya esbozado. Frecuentemente ligado a aspectos políticos y económicos, pero también aplicable al patrocinio literario, supone el compromiso bidireccional que demanda un servicio a cambio de otro que, para que tenga lugar, exige desigualdad social y monetaria entre los dos intervinientes. Como resultado de la transacción clientelar, el patrón entrega un bien tangible, normalmente cuantificable, a cambio de un bien intangible, asociable con el respeto, la lealtad e incluso el prestigio (Herrán Martínez de San Vicente 2008b). Ahora, pese a que la protección del poderoso como aval de prestigio ha entrado en decadencia, esta va a mantener cierta pervivencia como tópico editorial en los prólogos, y la dedicatoria al personaje más elevado todavía podrá asociarse con una conciencia de inferioridad en la obra impresa y la voluntad de dignificarla (Ruiz Pérez 2003: 69). Como otro aspecto residual del sistema de mecenazgo cuatrocentista, va a aparecer la figura del editor-mecenas,

15. Rubió (1955) llegó a establecer hasta siete tipos diferentes de editores. Resulta más operativo establecer la diferencia entre editores comerciales e institucionales (Pedraza Gracia 2016: 227).

aquel que, perteneciente generalmente al estamento nobiliario, no busca específicamente ayudar al autor ni el beneficio económico, sino beneficios de otro tipo, normalmente propagandísticos (capital simbólico), pero para lo cual entra en el sistema monetario al sufragar los costes de la edición y al desear la venta del producto editado (capital económico).¹⁶

Ahora los dedicatarios pasarán a ser aquellos que han contribuido a costear una determinada edición, sin pertenecer necesariamente a los círculos regios, nobiliarios o eclesiásticos, a los que se sumarán nombres influyentes del panorama político y cultural del momento que serán usados como posible salvoconducto nominal para la venta de ejemplares y la recuperación del capital invertido. Pero más compleja es la posición del autor en un momento en que la llegada de la imprenta abre el proceso de su conceptualización, que no llegará a ser considerado como mano creadora hasta finales del Quinientos. Esta posición inestable es especialmente aplicable a la literatura medieval que continuó su periplo bajo forma impresa a partir de 1500. Las obras de autoría anónima fueron sometidas en ocasiones a una *mouvance* propiciada por los impresores, que llegaron incluso a interpolar fragmentos narrativos o a modificar su *dispositivo* textual con el objetivo de hacerlas más atractivas a ojos de los nuevos lectores. Caso similar sucedió con obras surgidas de la mano de un autor, donde la distancia con respecto a la fecha de redacción favoreció que la posición destinada a esta figura fuese usurpada por los editores en un intento por revestirse de cierta autoridad en relación con el texto presentado (Ruiz Pérez 2003), y por hacer que la nueva edición que se ofrecía fuese asociada con su nombre dentro de una nueva finalidad o programa cultural en la que querían insertar. Esto lo consiguieron mediante la visibilización del nombre en la portada y la ocultación del autor original, relegado al interior, y mediante la adición de múltiples elementos paratextuales, entre ellos la inclusión de un prólogo-dedicatoria a otro destinatario dentro del nuevo entramado de relaciones, que en ocasiones llegó a sustituir al original. Todo ello para presentar a los lectores del Quinientos una obra que, si bien conservaba el texto, se les presentaba como actualizada, novedosa y al servicio del nuevo campo literario y cultural. Estas van a ser las dinámicas seguidas, en su posición de editores, por el mercader papelerero Juan Tomás Favario y el español residente en Venecia Alonso de Ulloa.

Un mercader papelerero en el negocio de la edición

Bajo el nombre del editor Juan Tomás Favio o Favario encontramos varias ediciones de textos medievales de época incunable y las dos primeras décadas del

16. El ejemplo más claro es la edición del *Florindo* de Fernando Basurto (Zaragoza, Pedro Hardouin, 1530), *vid.* Pedraza Gracia (2016).

siglo XVI. Su nombre figura en la *Crónica troyana* [Pamplona, Arnao Guillén de Brocar, ca. 1495-1500], las *Epístolas* de Séneca (Zaragoza, Pablo Hurus, 1496), la *Scala coeli* de Juan Gobi y las *Trescientas* de Juan de Mena (Sevilla, Meinardo Ungut y Stanislao Polono, 1496), el *Cancionero* de Juan del Encina (Burgos, Andrés de Burgos, 1505) y, casi veinte años después, el *Espejo de conciencia* (Toledo, Gaspar de Ávila, 1525), la *Crónica sarracina* (Valladolid, Nicolás Tierrez, 1527), los *Dichos y hechos* de Valerio Máximo (Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1529) y el *Libro de las propiedades de las cosas* (Toledo, Gaspar de Ávila, 1529), estas dos últimas con un prólogo-dedicatoria. Contrariamente a lo expuesto por Rhodes (2004: 320-321), la distancia que separa ambos bloques de títulos hace presuponer que nos encontramos ante dos miembros de la misma familia que compartieron onomástico y labor editora, posiblemente padre e hijo. El primer Juan Tomás Favario, originario de la población de Lumello en Lombardía, muy posiblemente se dedicó al negocio papelerero en el norte de Italia, pero la proliferación de artesanos y fabricantes de esta materia prima obligó a su mudanza a España, una migración de éxito asegurado, dada la mala calidad y la escasa producción de papel en las ciudades de la península ibérica.¹⁷ Una vez asentado, compaginó la fabricación del papel con la edición de títulos en diversas ciudades, una práctica común en Italia, donde los mercaderes papeleros a menudo se involucraron en el negocio de la imprenta sufragando ellos mismos ediciones (Sandal 1997: 13). En relación con el Juan Tomás Favario milanés que encontramos costeando las obras de los años 20, como él mismo declara, era “vezino de la ciudad de Segovia”, y poseía el molino papelerero del Arco y la casa aldeaña cercana al municipio de Palazuelos. Negocio de actividad prolongada en el tiempo, pues tras su muerte en 1555 todavía continuó en manos de la familia, la calidad de su papel podía hacer competencia al genovés, tal y como demuestran los documentos de venta de resmas (De Vera 1967: 85-102), y debió darle al italiano los ingresos necesarios como para dedicarse al negocio de la edición.

El *Libro de las propiedades de las cosas*, redactado por el franciscano inglés Bartolomé Anglico (ca. 1190-1272) y obra clave del enciclopedismo medieval, vio la luz en la imprenta por primera vez en romance castellano en Toulouse por Henri Mayer en 1494, provisto de un rico programa iconográfico y orientado hacia un público español y académico. En 1525, el impresor toledano Gaspar de Ávila imprime una nueva edición en la Ciudad Imperial, costeada y diseñada por el propio Juan Tomás Favario. Esta retoma el espíritu de la *princeps* hacien-

17. La principal industria de fabricación del papel se situó en la zona de Brescia, dependiente de la República de Venecia que, desde la instalación y consolidación de la imprenta en la ciudad, demandaba un elevado suministro papelerero. Esto dio lugar a la expansión progresiva de este negocio por el norte del país y obligó al fenómeno migratorio (Sandal 1997: 12), éxodo compartido con los profesionales genoveses, que contaron con privilegios para viajar a la Península y mejorar la calidad del papel y enseñar los métodos de construcción de los molinos a los artesanos locales (Balmaceda 2004).

do alusión en la portada al título original de la obra y a su condición de traducción y enfatiza, en clara estrategia editorial, no solo las nociones de filosofía natural y la vinculación con los libros de secretos, de amplia circulación en la Edad Media y en los siglos XVI y XVII, sino también el carácter religioso del conjunto, de acuerdo con el compendio en sus orígenes:¹⁸

Libro de proprietatibus rerum en romance. Historia natural donde se tratan las propiedades de todas las cosas. Es obra católica y muy provechosa que contiene mucha doctrina de teología hablando de Dios, y mucha filosofía moral y natural hablando de sus criaturas. Va acompañada de grandes secretos de astrología, medicina, cirugía, geometría, música y cosmografía con otras ciencias en XXI libros siguientes (Portada).

Este carácter religioso se explicita además en la elección del programa iconográfico, mucho más simplificado que el tolosano y procedente de materiales reciclados diversos (Lacarra, 2016), y en el dedicatorio escogido por el propio Flavario para el prólogo-dedicatoria que introduce.¹⁹ Este va destinado a don Diego de Ribera, obispo de Segovia: “Al ilustre y reverendísimo señor el señor don Diego de Ribera, obispo de Segovia. Juan Tomás Fabio, milanés” (A1v). Hijo de Juan de Silva y Ribera, conde de Cifuentes y señor de Montemayor, y de su mujer María Manrique de Toledo, había iniciado sus estudios en Granada en casa de fray Hernando de Talavera, para ocupar posteriormente el obispado de Mallorca en 1507 y el de Segovia entre 1511 y 1543, realizando labores importantes en la ciudad como la fundación de su catedral (Quintanilla 1956). En él, Favario resume la trascendencia de la obra dentro de aquellas dedicadas a la descripción de la historia natural, para justificarle poco después su elección como dedicatorio (“muchas d’ellas conforman al ejercicio pastoral suyo (...) lo qual todo es tan propio a vuestra señoría que como ejercicio cotidiano se puede aprovechar d’ella”, A1v), alabar su labor como impulsor de la catedral de la ciudad (“pues en vuestro tiempo para memoria de los siglos venideros levantáis, tanto el templo material de vuestra iglesia, quanto se espera acrecentaréis lo spiritual d’ella. Obra sin falta que a nuestros ojos representa aquel ilustre templo de Salomón”, A1v) y para ponerle de relieve la utilidad del contenido para el ejercicio de su labor (“lo qual todo es tan propio a Vuestra Señoría que como ejercicio cotidiano se puede aprovechar d’ella para dar a vuestras ovejas lo que de vós justamente se espera”, A1v). Un pequeño ápice del capital social se per-

18. *Vid.* el ejemplar de la Biblioteca de Catalunya (sig. Esp. 89-Fol) https://books.google.es/books?vid=BNC:1001942979&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [28-06-2022] a través del que se tomarán las referencias, indicando entre paréntesis el número de signatura. A la hora de citar, se han aplicado criterios modernizadores sobre la puntuación y sobre las grafías que no corresponden con fonemas medievales. Estas directrices se seguirán en las sucesivas citas de los prólogos.

19. Sobre la difusión impresa de la obra, *vid.* Lacarra (2016).

cibe en la exaltación de virtudes de su padre, de quien se declara servidor (“porque aunque yo sea nacido en el ducado de Milán, correspondiendo a mis antecesores que de allá vinieron, y fueron tan amigos y servidores del ilustre y muy magnífico padre vuestro, y por él tenidos en lugar de muy cercanos parientes”, A1v), pero el deseo último que subyace es que esta nueva versión, “limada, corregida (...) y puesta en perfición (...) amparada y favorecida, faga el fruto que yo desseé quando la saqué a la luz en esta nueva impresión” (A1v).

Los *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* de Valerio Máximo, que pretendían ilustrar los vicios y virtudes mediante anécdotas históricas anteriores o contemporáneas al autor, gozaron de gran popularidad durante la Edad Media a partir de un uso basado en la ejemplaridad moral del contenido, y manifestada en los testimonios manuscritos conservados en castellano.²⁰ En 1496 ve la luz en la imprenta la traducción de Hugo de Urriés, embajador de Juan II de Aragón, en las prensas zaragozanas de Hurus a partir de la versión francesa de Simone Hesdin y Nicolás de Gonesse (1375-1401), y expresamente preparada para los tipos móviles. El resultado lo dirige a su señor y a su hijo, el futuro Fernando II, ya reinante cuando se imprime la obra, comparando las virtudes de los personajes históricos que aparecen en el contenido con la labor desempeñada por ambos soberanos. Cuando Juan Tomás Favario decide costear su edición en 1529, aplica modificaciones voluntarias sobre la *dispositio* que presentaba la príncipe. En primer lugar, añade un título mucho más extenso en la portada que presenta al autor clásico, y destaca brevemente el contenido como modelo de imitación de virtudes y de evasión de vicios dirigida principalmente a príncipes y nobles señores:²¹

Valerio Máximo, noble filósopho y orador romano, coronista de los notables *Dichos y hechos de romanos y giregos*, acaescidos hasta durante la general pacificación y tranquilidad con que governó todo el universo mundo el poderoso emperador César Augusto, en cuyo tiempo la divina bondad encarnó para nuestra reparación. Es una suma de virtudes para imitarlas y de avisos para fuir los vicios. Obra excellentíssima para príncipes y grandes señores, y no menos para todos los estados de hombres. Nuevamente con mucha corrección impressa y al ilustríssimo gran Condestable de Castilla endereçada (portada).

Esta idea permite entroncar la recepción del texto en la planificación de Favario con los ceremoniales y tratados nobiliarios que comenzaban a desligarse de los regimientos de príncipes en el último tercio del siglo XV. Por último, incorpora un nuevo prólogo-dedicatoria y un nuevo sistema de relaciones entre los actantes que desplaza al prólogo original de Urriés, y sus consecuentes rela-

20. La tradición castellana manuscrita e impresa de la obra provienen de fuentes diferentes. La primera tiene su origen en la traducción que realizó Juan Alfonso de Zamora (?1418-1422?) a partir de la versión catalana de Antoni Canals, *vid.*, entre sus muchos trabajos al respecto, Avenzoa (2021).

21. *Vid.* el ejemplar de la Universidad de Valladolid (sig. U/Bc IyR 150 (2)) <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/29052> [28-06-2022]

ciones de campo literario y cultural, de posición peritextual a textual. El nuevo dedicatario, anunciado ya en el título, ahora es Pedro Fernández de Velasco y Tobar (ca. 1485-1559): “Al ilustríssimo y excelente señor don Pedro Fernández de Velasco, Condestable de Castilla y duque de Frías y etc. Juan Tomás Fabio, milanés, su servidor (+1v)”. Perteneciente a la ilustre casa de Velasco, ostentaba los títulos de V conde de Haro y III duque de Frías, este último título otorgado por Fernando el Católico a su tío, además de ser Condestable de Castilla, cargo hereditario desde su bisabuelo. Siempre al servicio de Carlos V, con el que mantuvo muy buena relación, colaboró muy estrechamente con él como Capitán General del ejército imperial en la revuelta comunera, llegó a acompañarlo a Italia en su coronación en Bolonia y lo apoyó con tropas y dinero en la campaña de Argel. Uno de los nobles más influyentes de la primera mitad del siglo XVI, sus posesiones se extendían a lo largo de toda Castilla, especialmente en las provincias de Burgos, Zamora y Segovia (Franco Silva 2006: 195-218). Siguiendo la línea del extenso título, la primera parte del prólogo remarca la importancia del saber y la prudencia en los asuntos de gobierno poniendo como ejemplo al rey Salomón (que el rey Salomón, ya asentado en el trono del rey David (...) uvo de la sabiduría, y cómo ofreciéndole Dios (...), sola sabiduría le demandó para gobernar los pueblos y estados, +1v). Favario justifica la elección de la obra de Valerio Máximo con el objetivo de sacarla de nuevo a la luz, argumentando que ya no podían hallarse ejemplares (“pero viendo, señor, que los libros de aquella primera impresión ya se avían gastado y no se podían así aver, +1v),²² y la dirige al Condestable con cierta indecisión, presentándose como su humilde servidor, y exaltando las cualidades de su persona (“oyendo y sabiendo yo por lo que la fama pregona que uno de los príncipes que hoy viven y tienen sus personas muy acompañadas de sabiduría y prudencia muy singular”, +1v) para “que tomara esta obra so su protección y así será mejor favorecida y publicada so amparo de señor de tanta reputación y antigüedad” (+1v).

Un editor español en la imprenta veneciana

Entre 1490 y 1540 la República de Venecia se había convertido en la mayor productora de libros de Europa. Desde Aldo Manuzio, la próspera economía de la ciudad supuso un fuerte estímulo para la imprenta, y las distintas políticas liberales impulsadas por el gobierno local dieron libertad a los impresores en la publicación de textos y permitieron crear una red estable de comercio. Además, la excelente calidad del papel de Fabriano, unida a esa temprana introducción de los tipos

22. Las palabras de Favario en el prólogo parecen aludir a la edición zaragozana de Hurus de 1495. Todavía fue editada la obra en el siglo XVI en Sevilla por Juan Varela de Salamanca en 1514, aunque es probable que esta edición no hubiese sido conocida por el papelero italiano.

móviles, junto con las habilidades creativas de los artesanos que se trasladaron a la ciudad procedentes de muchas partes de Italia, convirtieron a las prensas venecianas en líderes en el mercado editorial europeo (Pallota 1991: 21-22).²³ Si en un primer momento las lenguas dominantes de los textos impresos habían sido el griego y el latín, estas cedieron el paso paulatinamente al vernáculo italiano, al tiempo que, desde principios del siglo XVI, empezaba a nacer un cierto interés por el libro español. Cuando se produce el auge de la imprenta en esta ciudad, los potenciales lectores de español en Italia ya eran innumerables. Esto se debía a la situación política y geográfica del país, donde la presencia española era abundante en el Reino de Nápoles, posesión de la corona española, y en los Estados Pontificios a raíz del nombramiento como papa de Alejandro VI, de la valenciana familia de los Borja. La importancia geopolítica de la República de Venecia también llamó a la presencia de numerosos embajadores hispánicos, y las múltiples relaciones diplomáticas favorecieron el intercambio colectivo y el sucesivo desarrollo de usos, costumbres y productos culturales. Ahora las influencias culturales viajarán desde España hacia la península itálica (Capra 2011: 95-96).

Desde comienzos del Quinientos, el uso del castellano ya estaba asociado con el esnobismo social, y su prestigio se acentuó a partir de la coronación de Carlos V en Bolonia, haciéndose extensible al libro en español (Bognolo 2012: 256). Es destacable en esta dirección la labor desarrollada por el librero Giovanni Battista Pedrezano, quien poseía unos intereses muy específicos y conocía muy bien los gustos de sus lectores italianos, para los que hizo imprimir una literatura muy precisa a tipógrafos venecianos, y las ediciones en español salidas de las prensas de Gabriel Giolito de Ferrari, aunque se notifican en la ciudad más de veinte impresores centrados en la edición de libros en español con una mayor o menor dedicación (Capra 2011: 96-99). La selección de obras no fue aleatoria, y se percibe cierta preferencia por aquellos títulos que ya habían demostrado éxito editorial en la Península y entre los que se encuentran tres obras medievales que habían pasado a la imprenta y que continuaban siendo *best-sellers* en la nueva centuria: la *Cárcel de amor*, la *Celestina* y el *Amadís de Gaula*, con reediciones continuadas.²⁴

23. Como dato orientativo, Pastorello (1924) documenta en esas fechas 493 personas dedicadas al negocio del libro, de las cuales ochenta y cuatro son impresores con imprenta propia, a los que se añaden otros agentes del comercio librario como librerías e impresores ocasionales y miembros de grandes sagas impresoras que recogían el testigo.

24. Pedrezano imprime las dos primeras en 1531 y el *Amadís* en 1533. Previamente, en la primera década del siglo XVI, Lelio Manfredi ya había publicado traducciones, la otra gran salida de textos españoles, de la *Cárcel de amor*, de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores y de *Tirante el Blanco*. En total, de la obra de Garcí Rodríguez de Montalvo en castellano vieron la luz en la península itálica entre Roma y Venecia dos ediciones y ocho traducciones, dos ediciones y once traducciones de nuevo de la *Cárcel de amor* y ocho ediciones y quince traducciones de la *Celestina*, que se configura como el auténtico éxito editorial sin contar las traducciones caballerescas y continuaciones impulsadas por Mambrino Roseo. Vid. para estos datos <https://edit16.iccu.sbn.it/web/edit-16> y <http://comedic.unizar.es/index/main/id/91> [02-07-2022].

Dentro de esta labor editora de textos españoles destaca la estrecha colaboración establecida entre un gran número de letrados e intelectuales hispanos que trabajaron al lado de los impresores como editores de textos. A partir de una relación más o menos duradera con los tipógrafos, entre su trabajo se incluía la selección de títulos para orientar el catálogo de la imprenta, podían traducir textos que luego se publicaban y se encargaban de prepararlos controlando la corrección lingüística y añadiendo comentarios filológicos y paratextos (Capra 2012: 270-271). Esto daba lugar al establecimiento de una relación triangular entre la selección editorial, los editores y los traductores que proporcionaba una buena fuente de ingresos (Capra 2011: 99). Destaca principalmente la labor de Domingo de Gaztelu, familiar de Diego Hurtado de Mendoza y que trabajó para, entre otros, Stefano Nicolini da Sabbio, Francisco Delicado, que revisó textos para Pedrezano y también colaboró los hermanos da Sabbio, y la relación de Alfonso de Ulloa con Gabriel Giolito. Contrariamente a la opinión generalizada de la crítica (Croce 1978: 154-180), que orienta la edición de estos libros hacia el público español residente en Italia, el enorme esfuerzo editorial que se percibe detrás y la adición en ocasiones de pequeños tratados y glosarios lingüísticos del castellano sugieren la presencia también de un lector italiano conocedor de esta lengua para el que sus libros eran un símbolo de prestigio (Bognolo 2012: 244-246)²⁵. Detrás subyacería una inteligente estrategia de mediación cultural desarrollada por estos intelectuales que gozaban de cierto prestigio en la República (Capra 2012: 275, nota 23).

El interés que ha suscitado la figura de Alfonso de Ulloa ha dado lugar a que podamos trazar con mayor o menor certeza sus pasos biográficos. Originario de Extremadura, donde nació aproximadamente en 1529, fue sobrino del capitán don Álvaro de Sande y, todavía en su juventud, ya es localizable en Italia en torno a 1546, cuando debió entrar como paje al servicio de don Juan Hurtado de Mendoza, embajador español en Venecia entre 1547 y 1552. Como tal trabajó brevemente, pues en 1550 se lo documenta como soldado mercenario bajo las órdenes de Ferrante Gonzaga en la toma de Colorno en 1551 (Rumeu de Armas 1973: 7-44). En 1552 debió volver de nuevo a la casa de Hurtado de Mendoza, esta vez en calidad de escribiente, aunque acusaciones de espionaje posiblemente infundadas a favor de los franceses hicieron que fuese apartado del cargo por el nuevo embajador Francisco de Vargas (Arróniz 1968). La situación económica por la que debió atravesar lo obligó a adentrarse en la actividad literaria y editorial. Emulando los trabajos de Francisco Delicado y Domingo de Gaztelu, estableció una relación estable con el tipógrafo Gabriel Giolito entre

25. Sirvan como ejemplo la “Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española” que introduce Francisco Delicado en la *Celestina* (Stefano Nicolini da Sabio, 1534) o el glosario que Ulloa añade a la traducción del *Orlando Furioso* de Jerónimo de Urrea (Gabriel Giolito, 1553).

1552 y 1556,²⁶ una asociación fructífera cuyo objetivo fue la publicación de obras españolas traducidas al italiano, textos italianos traducidos al español y títulos en español que gozaban de gran éxito en la península ibérica. De esta etapa se documentan en total catorce ediciones. Su madurez editorial llegó después, cuando fue capaz de hacer elecciones editoriales propias, desarrollar su faceta de autor e iniciar la búsqueda de editores que confiaran en él (Lievens 2002: 89-138). Finalmente, y tras una serie de procesos judiciales derivados de la falsificación de una licencia para publicar un libro en hebreo, terminará sus días en la cárcel en 1570 sin conseguir la tan ansiada libertad, pero sin abandonar tampoco la vertiente literaria (Gallina 1955).²⁷

En 1553 Alfonso de Ulloa publica en las prensas de Gabriel Giolito su edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, heredera del éxito del que ya disfrutaba en Italia, y cuya salida ya anticipa en su traducción del *Orlando furioso* de 1552. La propuesta de Ulloa es deudora de las tres ediciones venecianas previas, las impresas por Juan Bautista Pedrezano en 1520 y 1523 y la salida del taller de Stefano Nicolini da Sabbio en 1534.²⁸ Las dos ediciones de Pedrezano vieron la luz con los paratextos habituales de la tradición impresa de la obra desde la edición Toledana de 1500 (la carta del auctor a un su amigo, las once octavas acrósticas de Rojas y las octavas finales de Alonso de Proaza con el colofón rimado), y el “aucto de Tarso” que incorpora la toledana de 1526, si bien la de 1523 ya dejaba entrever la intervención de Francisco Delicado como corrector en el colofón. Su labor se hace más explícita en la edición de 1534, a plana y renglón de la anterior, pero esta vez en las prensas de Stefano Nicolini da Sabbio. No solo reproduce prácticamente idénticas las palabras del colofón, sino que incorpora justo antes una “Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española”, un pequeño tratado de pronunciación que el propio Delicado destinó al lector italiano de la obra. Para su propuesta de 1553, Ulloa toma como referencia esta edición, sobre la que opera una serie de cambios voluntarios que se muestran ya en la portada y sobre los que explicita su autoría:

Tragicomedia de Calisto y Melibea, en la cual se contienen demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas. Con soma diligencia corregida por el S. Alonso de Ulloa e impressa en guisa hasta aquí

26. Sobre Gabriel Giolito y su labor editorial, *vid.* Nuovo y Coppens (2005: 67-124).

27. De acuerdo con el *Apéndice III* de Lievens (2002: 155-243), hasta el año de su fallecimiento en 1570 bajo su supervisión o intervención como autor, traductor o editor se habían publicado un total de ochenta y dos ediciones.

28. Previamente, la obra de Rojas había sido impresa en Roma por Marcellus Silber, ca. 1512-1515 (*vid.* para esta edición Lacarra y Jiménez Ruiz 2021) y ca. 1515-1516, y por Antonio Blado en 1520. Para su descripción remito a Lacarra (2019).

nunca vista. E nuevamente añadido el tratado de Centurio con una exposición de muchos vocablos castellanos en lengua italiana (portada).²⁹

Tras las octavas de Proaza y el subsecuente colofón, introduce, mediante una nueva portadilla, un tratado de pronunciación de la lengua castellana, que parte del modelo del propio Delicado, y un glosario de términos castellanos y su traducción al italiano extraídos en su mayoría del contenido del texto y dedicados a Giolito.³⁰ Además, reorganiza la *mise en page* para hacer más evidente la condición teatral del texto, y sustituye la tipografía gótica por la cursiva con el objetivo de acercarla a los modelos editoriales de los clásicos italianos de la imprenta de Giolito (Binotti 2007: 320).

Lo más interesante es el prólogo-dedicatoria que redacta Ulloa, pues la edición cuenta con tres emisiones que reproducen exactamente las mismas palabras con el sutil cambio del nombre del dedicatario. En él, Ulloa resalta el éxito editorial de la *Tragicomedia* tanto en castellano como en italiano (“la qual *Tragicomedia*, después que del auctor la heredamos, no solamente se ha imprimido más y más veces en la lengua castellana, en Hespaña y fuera d’ella, también en la Toscana, Aijv) y su utilidad para España (la hiziesse imprimir, creyendo, como creo, hazer grato servizio a mi nación, Aiijr), y destaca su papel como editor al haberle realizado una revisión ortográfica y tipográfica:

(...) la vi opressa de dos faltas muy principales, la una mal corregida y sin ninguna ortographía (...), y la otra, siendo comedia como lo es, que la hayan impresso, no como comedia, sino como historia. (...) y así hallándome en Venecia la corregí en todo lo que convenía (Aijv).

La primera emisión va dirigida a Diego de Acuña, gentilhombre de la casa del emperador, caballero de la Orden de Santiago desde 1543 y regidor de la villa desde 1547. Persona cercana al emperador y al príncipe Felipe, fue desterrado durante diez años por la publicación de unas coplas satíricas, ostracismo que se inicia en Italia en 1550, donde trabajó al servicio de Ferrante Gonzaga, quien consiguió que redujeran su condena a tres años. El destierro no debió afectar a su fama de buen cortesano, pues en 1556 Felipe II le concedió una elevada suma de dinero por los servicios prestados a la corona (Rubio González 1984). La segunda emisión tiene como dedicatario a Bartolomé de Vargas, capellán del emperador Carlos V e hijo de Francisco de Vargas, el nuevo embaja-

29. Vid. el ejemplar de la Biblioteca de la Universidade de Santiago de Compostela (sig. A-T8) <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/10304> [28-06-2022]. Para los datos de portada, vid. Lacarra (2019).

30. Ulloa no comete plagio, sino que toma como modelo la estructura de Delicado para mejorarla mediante la adición de ejemplos y la aplicación de una *amplificatio* (Capra 2007). En cuanto al glosario, recupera la práctica de su traducción del *Orlando furioso*, para el que pudo haber tenido de modelo el *Vocabulario español-latino* de Nebrija (Capra 2020).

dor español en Venecia que había apartado a Ulloa del cargo de escribiente en 1552. El último es Juan Micas, perteneciente a la familia Mendes-Nasci, influyente dinastía de príncipes del comercio y cristianos nuevos portugueses. Nacido posiblemente en Lisboa ca. 1515-1520, alrededor de 1525 se reúne en Amberes para continuar sus estudios con su tía Gracia Nasci, cabeza del negocio familiar a la muerte de su marido y conocida entre los cristianos como Beatriz de Luna o Mendes. Desde allí se desplazan al norte de Italia en 1547 para establecerse en Venecia, aunque Gracia enseguida se traslada a Ferrara manteniendo a su sobrino como mano derecha en sus negocios. En 1553 Micas se mudará definitivamente a Constantinopla tras ser expulsado de Venecia por raptar a su prima para casarse con ella, donde adquirirá el título de Duque de Naxos en 1566 (Salomon y Leone Leoni 1998: 149-161)

De los dedicatarios resalta su condición de españoles y de amigos de las letras (“confiando que así como es muy aficionado a las letras y amigo de los que las procuran sustentar (...) no habría yo podido hazer mejor elección, porque ultra de lo ya dicho, Vuestra Merced es Hespagnol, Aiijr-Aiiyv), y les destina la obra para que le sirvan de protección ante las posibles críticas derivadas de su “rudo ingenio”, y así “darla a luz a todos debaxo de su nombre” (Aiijr). Ulloa muy posiblemente conoció a Diego de Acuña cuando ambos militaron al servicio de Ferrante Gonzaga, sobre el tipo de amistad que les unió solo cabe especular, pero sí es cierto que la simpatía de la que gozaba Acuña por parte del príncipe pudo venirle bien en un momento en que se encontraba falto de favores. Un objetivo similar puede aventurarse con la inclusión de Bartolomé de Vargas como dedicatario, aunque el verdadero objetivo habría sido dirigirse al padre, quien lo había apartado de la embajada y era hombre de confianza de Carlos V. Más interesante resulta la relación con Juan Micas. Es de sobras conocida la labor como mecenas de Gracia Nasci, a la que el judío Salomón Usque, alias Duarte Pinel, dedicó su Biblia judeoespañola.³¹ Ulloa seguramente tuvo contacto en la imprenta de Giolito con Alonso Núñez de Reinoso, amigo de la familia de conversos, en cuya imprenta publica en 1552 su *Historia de los amores de Clareo y Florisea* dedicada al propio Micas (Bataillon, 1964), y tampoco es desconocida la familiaridad del extremeño con agentes portugueses de Gracia en la ciudad de Venecia (Lievens 2002: 121-126). Esta red de contactos lo habrá conducido a dedicar la obra al sobrino para complacer a la tía.

En las dedicatorias del extremeño hay una múltiple intencionalidad, la búsqueda de un posible mecenazgo nominal es visible,³² pero también su clara vi-

31. Sobre este editor judeoconverso que trabajó en la imprenta de Ferrara, *vid.* su entrada correspondiente en la *Sefardiweb*: <http://www.proyectos.cchs.csic.es/sefardiweb/node/1856> [28-06-2022]. En relación con la figura de Gracia Nasci, remito a Ioly Zorattini (2013), quien propone hasta ahora la bibliografía más actualizada.

32. Para Capra (2011: 102) los dedicatarios le habrían proporcionado sustento económico, aunque consideramos que Ulloa no llegó a desarrollar tal nivel de amistad con la mayoría de ellos.

sión comercial. Cuando Ulloa se asocia con Giolito inician el proyecto editorial de la edición de obras en castellano, para el que el español seleccionó títulos escudándose en su éxito previo en la Península y en el propio territorio italiano. Esto supuso de inicio una inversión previa que era necesario recuperar, puesto que el trabajo de edición era el único medio de subsistencia del que Ulloa disponía en ese momento. La inclusión de nombres de eminentes personalidades de la corte española, de la ciudad de Venecia y de los ambientes militares pudo llamar la atención de los lectores españoles y también de los italianos, que podrían considerar como buenos los títulos amparados por estas figuras.³³ La dedicatoria a Juan Micas cumpliría el objetivo de atraer a otra importante comunidad: la de los judíos españoles que se habían asentado en Italia tras la expulsión.³⁴ Detrás, el fin último de Ulloa, esto es, construirse un perfil literario nacional que lo dotase de la autoridad necesaria para construir su propio canon de títulos que él consideraba representativos, y ofrecerlo a los lectores como modelo de cultura literaria española y como servicio a su nación (Binotti 1996: 36-38).

Alfonso de Ulloa reeditaré su *Tragicomedia* en 1556.³⁵ En un último intento por dar salida a ejemplares sobrantes, genera una nueva emisión sustituyendo el primer cuadernillo por otro completamente nuevo donde modifica la portada con el nuevo año de edición y refuerza el carácter de novedad, y donde introduce de nuevo un prólogo-dedicatoria, prácticamente idéntico al de la edición anterior pero destinado en esta ocasión a un dedicatario italiano: “Juan de Cavallo, hijo del claríssimo S. Marín De Cavallo, Patritio Veneto” (Aijr).³⁶ Giovanni Cavalli pertenecía a una de las familias más importantes del patriciado veneciano, y participó activamente en la renovación de las estructuras urbanas y la organización cultural de la ciudad junto a su padre, Marino Cavalli, verdadera figura tras la dedicatoria, hombre activo en misiones diplomáticas como representante de la República de Venecia y embajador de la ciudad de los canales en la corte de Carlos V en 1551 (Olivieri 1979). Ulloa habría pretendido agradar al padre a través del hijo, al mismo tiempo que continuaba intentando granjearse el agrado del público italiano con una figura tan destacada como última medida desesperada. A partir de la década de los años 60, la proliferación de traducciones superará a la de textos en castellano, prácticamente inexistentes, síntoma de un nuevo cambio en los gustos

33. Para Lievens (2002: 72-73), la elección de estos dedicatarios induciría a pensar que se hubiese visto envuelto involuntariamente en las actividades de espionaje de las que fue acusado.

34. *Vid.* Ioly Zorattini (1992).

35. *Vid.* el ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek (Sig. P.o.hisp. 196 k) <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10189656?page=,1> [28/06/2022].

36. Los únicos cambios que Ulloa introduce en el prólogo al nuevo dedicatario es la sustitución de la condición de español por la de “caballero”, dada la nacionalidad italiana de este, y una breve exaltación de su linaje y alabanza a su padre: “No quiero aquí por agora hazer mentión de vuestro claro linaje, loando y contando sus excelencias, ni tampoco me deterné en encumbrar las heróicas virtudes del claríssimo M. Marín de Cavallo, vuestro padre, más amador de su Patria que de sus propios hijos” (Aiiyv).

de los lectores afincados en la península itálica, o síntoma de que la lectura en esta lengua fue una simple moda pasajera que no consiguió asentarse del todo.

Conclusiones

En la literatura del siglo xv la dedicatoria funcionó como un umbral de presentación de la obra que, unida a un nombre importante de la realeza, nobleza o clero, le garantizaba al autor, traductor o compilador protección y capital social. Esta práctica, compartida tanto en el soporte manuscrito como en aquellas obras que empezaban a ver la luz en época incunable, evolucionará conforme se vaya consolidando la práctica impresa. Muchas dedicatorias y dedicatarios se mantuvieron en los textos medievales cuatrocentistas que se reeditaron en el siglo xvi. No obstante, la falta de una conciencia autorial en sentido moderno y la distancia con la que fueron percibidas dio lugar a que los nuevos agentes que cobraron protagonismo en el mercado del libro impreso ocupasen la posición del editor y, en ocasiones, del autor para modificar estas obras y sus paratextos. Mediante la inclusión de nuevos prólogos-dedicatoria, se dirigieron a aquellos con suficiente prestigio o influencia como para costearles la edición o garantizarles la recuperación del capital invertido en forma de ejemplares vendidos.

Esto se ha contextualizado con la labor editora de Juan Tomás Favario y Alonso de Ulloa, aunque con notables diferencias entre ambos. El primero recogía una práctica que fue habitual entre sus homólogos italianos, esto es, involucrarse en la labor editora de ciertas obras. Su elección de títulos, así como su intervención en los prólogos, aparato iconográfico y título en portada, fue más limitada en comparación con Ulloa, pero supo adaptar la paratextualidad a los intereses de unos dedicatarios que le ofreciesen el aval necesario para presentar los textos y venderlos dentro de unos colectivos específicos, especialmente los *Dichos y hechos*, cuyo dedicatario y título pretendían encauzarlos hacia los nuevos ceremoniales y tratados nobiliarios. Por su parte, la labor editora de Alonso de Ulloa con Gabriel Giolito en Venecia se equipara con la desempeñada en tierras italianas por Domingo de Gaztelu con Stefano Nicolini da Sabbio y Francisco Delicado con Pedrezano. Acuciado por problemas económicos y buscando beneficios, hizo un estudio de mercado con clara visión comercial que lo llevó a editar títulos medievales con gran difusión en España. Bajo esta iniciativa subyacía el objetivo de ofrecerlos como muestra de su propio canon de cultura literaria española a unos italianos que manejaban el español por ser considerada lengua de prestigio. Ambos casos muestran que el sistema de patrocinio continúa, aun nominal, pero el capital social ha sido sustituido por un deseo de capital económico que se hace más o menos explícito en las palabras laudatorias que dirigen a sus destinatarios.

Bibliografía

- ALVAR, Carlos, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- ARRÓNIZ, Othón, “Alfonso de Ulloa, servidor de don Juan Hurtado de Mendoza”, *Bulletin Hispanique*, LXX/3-4 (1968), pp. 437-457.
- AVENOZA, Gemma, “Valerio Máximo en el Medievo peninsular”, en *Tradicón clásica y literatura medieval*, coord. Elisa Borsari, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2021, pp. 191-235.
- BALMACEDA, Juan Carlos, “La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera en España”, en *Paper as a medium of cultural heritage. Archeology and conservation. 26th Congress-International Association of Paper Historians (Roma-Verona. Aug 30-Sep.6 2002)*, eds. Rosella Graziaplana y Mark Livesey, Roma, Istituto centrale per la patología del libro, (Addenda 5), 2004, pp. 304-310.
- BARANDA, Nieves, “Women’s Reading Habits: Book Dedications to Female Patrons in Early Modern Spain”, en *Women’s Literacy in Early Modern Spain and the New World*, eds. Anne J. Cruz y Rosilie Hernandez, Farnham/Burlington, Ashgate, 2011, pp. 19-39.
- BATAILLON, Marcel, “Alonso Núñez de Reinoso y los ‘marranos’ portugueses en Italia”, en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 55-80.
- BINOTTI, Lucia, “Alfonso de Ulloa’s Editorial Project: Translating, Writing, and Marketing Spanish Best-Sellers in Venice”, *Allegorica. A Journal of Medieval and Renaissance Literature*, XVII (1996), pp. 35-54.
- BINOTTI, Lucia, “La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and the ‘Questione della Lingua’ after Bembo’s prose”, en *Actas del Simposio Internacional, 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas’ Tragicomedia de Calisto y Melibea (18-19 October, 2002)*, ed. Juan-Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 311-339.
- BOGNOLO, Anna, “El libro español en Venecia en el siglo XVI”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coords. Patricia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, 8 vols., III, pp. 243-258.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- BOURDIEU, Pierre, *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, *Curso de sociología general I. Conceptos fundamentales (Cursos del Collège de France, 1981-1983)*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 2020.
- BOUZA, Fernando, “Realeza, aristocracia y mecenazgo (del ejercicio del poder modo calamo)”, en *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa. Ho-*

- menaje a Domingo Ynduráin*, eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses/Diputación Provincial de Zaragoza/Institución “Fernando el Católico”, 2008, pp. 69-88.
- BUMKE, Joachim, *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der Höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300*, München, Beck, 1979.
- CAPRA, Daniela, “Francisco Delicado, Alonso de Ulloa y la *Introduction a la lengua española*”, *Artifara*, VII (2007), pp. 17-28.
- CAPRA, Daniela, “Il libro spagnolo in Italia nel Cinquecento come strumento di mediazione interculturale”, en *Appartenenze multiple: prospettive interdisciplinari su immigrazione, multiculturalismo*, eds. Marina Bondi, Giovanna Buonnano, Cesare Giaco-Bazzi, Maria Donata Panforti, esperienze cross-culturali, Roma, Officina, 2011, pp. 95-107.
- CAPRA, Daniela, “Edición y traducción de libros españoles en la Venecia del siglo XVI”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coords. Patricia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, 8 vols., III, pp. 268-278.
- CAPRA, Daniela, “Los glosarios de Alfonso de Ulloa y el *Vocabulario hispano-latino* de Antonio de Nebrija”, *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, XIV (2020), pp. 117-139.
- CHARTIER, Roger, “Poder y escritura: el príncipe, la biblioteca y la dedicatoria (siglos XV-XVII)”, *Manuscripts: Revista d’Història Moderna*, XIV (1996), pp. 193-212.
- CONDE, Juan Carlos, “Prácticas paratextuales y conferencia de capital simbólico los prólogos a las traducciones del siglo XV en la península Ibérica”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, XXXV (2012), pp. 141-163.
- CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1978.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols., I, 1955.
- FRANCO SILVA, Alfonso, *Entre los reinados de Enrique IV y Carlos V. Los condesables del linaje Velasco (1491-1559)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006.
- GALLINA, Annamaria, “Un intermediario fra la cultura italiana e spagnola nel sec. XVI: Alfonso de Ulloa”, *Quaderni Ibero-Americani*, XVII (1955), pp. 253-285.
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*, Madrid, Siglo XXI, 2001.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás y Antonio LÓPEZ FONSECA, *Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos en el siglo XV*, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2014.
- HAMESSE, Jacqueline, ed., *Les prologues médiévaux: Actes du Colloque international organisé par l’Academia Belgica et l’Ecole française de Rome avec le concours de la F.I.D.E.M (Rome, 26-28 mars 1998)*, Turnout, Brepols, 2000.
- HARO CORTÉS, Marta, “Prólogos e introducciones de la prosa didáctica del siglo XIII: estudio y función”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la*

- Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, ed. José Manuel Lucía Megías, 1997, pp. 769-787.
- HERRÁN MARTÍNEZ DE SAN VICENTE, Ainara, “El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos”, en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Nicasio eds. Salvador Miguel y Cristina Moya García, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008a.
- HERRÁN MARTÍNEZ DE SAN VICENTE, Ainara, “La literatura como pago en las relaciones clientelares del siglo xv”, en *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores (Oviedo, 8 al 11 de mayo de 2006)*, eds. José Antonio Calzón García, Begoña Cambolor Pandiella, Miguel Cuevas Alonso, Natalia Fernández Rodríguez, Maite Fernández Urquiza *et alii*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2008b, pp. 559-568.
- INFANTES, Víctor, “La prosa de ficción renacentista entre los géneros literarios y el ‘género editorial’”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, coord. Antonio Vilanova Andreu, Barcelona, PPU, 1992, 4 vols., I, pp. 467-474.
- IOLY ZORATTINI, Pier Cesare, “Ebrei sefarditi, marrani e nuovi cristiani a Venezia nel Cinquecento”, en *E andammo dove il vento ci spinse*, ed. Guido Nathan Zazzu, Génova, Marietti, 1992, pp. 115-137.
- IOLY ZORATTINI, Pier Cesare, «Gracia Nasci *alias* Beatriz Mendes de Luna, la Señora”, *Archivio Veneto*, VI/6 (2013), pp. 113-134.
- LACARRA, María Jesús, “La ficción en la imprenta hasta 1525”, *Atalaya*, XVIII (2018), 30-06-2022, <<https://doi.org/10.4000/atalaya.3185>>.
- LACARRA, María Jesús, “Fernando de Rojas, *Celestina*”, en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600, Zaragoza (España)*, 2019, 20-06-2022, <https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_322>.
- LACARRA, María Jesús y Ana Milagros JIMÉNEZ RUIZ, “*Tragicomedia de Calisto y Melibea*: testimonios recuperados y una nueva edición [Roma, Marcelo Silber, 1512-1515]”, *Celestinesca*, VL (2021), pp. 99-128.
- LIEVENS, Anne-Marie, *Il caso Ulloa. Uno spagnolo “irregolare” nella editoria veneziana del Cinquecento*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 2002.
- NÚÑEZ BESPALOVA, Marina, “El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos: una aproximación”, en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 167-188.
- NUOVO, Angela y Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del xvi secolo*, Ginebra, Droz, 2005.
- OLIVIERI, Achille, “Cavalli, Marino”, en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1979, 100 vols., XXII, 28-06-2022, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/marino-cavalli_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/marino-cavalli_(Dizionario-Biografico)/>).
- PALLOTA, Augustus, “Venetian Printers and Spanish Literature in Sixteenth-Century Italy”, *Comparative Literature*, XLIII/1 (1991), pp. 20-42.

- PASTORELLO, Ester, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Florencia, Leo S. Olschki, 1924.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José, “La función del editor en el siglo XVI”, *Titivillus*, I (2015), pp. 211-226.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José, “Mecenazgo y edición en la primera mitad del siglo XVI: el *Florindo* de Fernando Basurto (Zaragoza: Pedro Hardouin, 1530)”, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, XXXII/1 (2016), pp. 225-243.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957.
- QUINTANILLA, Mariano, “Don Diego de Ribera, obispo de Segovia”, *Estudios segovianos*, VIII/22-24 (1956), pp. 312-315.
- RHODES, Dennis E., “Italy and Spain in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Connections in the Book Trade”, en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, 2 vols., I, pp. 319-326.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo, “Diego de Acuña, el gran cortesano (s. XVI)”, *Revista de Folklore*, XLI/4 (1984), pp. 170-174.
- RUBIÓ, Jordi, “Introducción”, en *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona, (1474-1553)*, eds. José M.^a Madurell Marimón y Jordi Rubió, Barcelona, Gremio de Editores, de librerías y de maestros impresores, 1955.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, “El poder de la escritura y la escritura del poder”, en *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, dir. José Manuel Nieto Soria, Madrid, Dykinson, 1999, pp. 275-313.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “El concepto de autoría en el contexto editorial”, en *Historia de la edición y de la lectura en España (1475-1914)*, dirs. Víctor Infantes, Jean-François Botrel y François Lopez, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 66-76.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Madrid, Gredos, 1973.
- SALOMON, Herman Prins y ARON DI LEONE LEONI, “Mendes, Benveniste, de Luna, Micas, Nasci: The State of the Art (1532-1558)”, *The Jewish Quarterly Review*, LXXXIIX/3-4 (1988), pp. 135-211.
- SANDAL, Ennio, “La emigración de los impresores italianos a España y América durante el siglo XVI”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, II/2 (1997), pp. 9-30.
- SIMÓN DÍAZ, José, *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Kassel, Reichenberger, 1983.
- TYSON, Diana B., “Patronage of French Vernacular History Writers in the Twelfth and Thirteenth Centuries”, *Romania*, CCCIIC (1979), pp. 180-222.
- VERA, Juan de, “Una industria, una capilla y un linaje”, *Estudios segovianos*, LV (1967), pp. 85-133;

WOLF, Eric R., “Relaciones de parentesco, de amistad y de patronazgo en las sociedades complejas”, en *Antropología social de las sociedades complejas*, ed. M. Banton, Madrid, Alianza, 1980, pp. 19-39.

YARZA LUACES, Joaquín, “Patronos, promotores, mecenas y clientes”, en *Actas del VII CEHA (Murcia, 1988)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 15-47.



Psallentes in cordibus.
Canto, conversión y erudición poética
en la *Exhortación panegírica al silencio*
de Pedro Calderón de la Barca

Yannick Barne

Sorbonne Université (CLEA)
Université de Bretagne Occidentale
yannick.barne@univ-brest.fr

Recepción: 27/10/2022, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

El presente artículo pretende analizar una sección de la “Exhortación panegírica al silencio” de Pedro Calderón de la Barca: el elogio del canto. Se trata de aclarar ciertas dificultades textuales que revelan la complejidad poética y teológica del texto, así como de entender la lógica de conversión que estructura gran parte del encomio. Asimismo, el estudio busca identificar los distintos hipotextos que maneja el poeta para componer su panegírico: el cotejo entre las estancias y los *marginalia* revela cómo el *ethos* discursivo del poeta cristiano se relaciona con el carácter híbrido de este magno poema, pues surge de la tensa negociación entre los dos componentes del texto, la poesía y la erudición teológica.

Palabras clave

Calderón de la Barca; canto; salmodia; poesía cristiana; conversión.

Abstract

English title. *Psallentes in cordibus.* Singing, conversion and poetic erudition in Pedro Calderón de la Barca’s *Exhortación panegírica al silencio*.

This article aims to analyse a section of Pedro Calderón de la Barca’s “Exhortación panegírica al silencio”: the praise of singing. The intent is both to clarify some textual difficulties, which reveal the poetic and theological complexity of the poem, and to understand the logic of conversion that structures a large part of the encomium. The study also aspires to identify the different hypotexts that the poet uses to compose the panegyric: the comparison between the stanzas and the *marginalia* reveals how the discursive *ethos* of the Christian poet is related to the hybrid character of this great poem, as it arises from the tense negotiation between the two components of the text, poetry and theological erudition.

Keywords

Calderón de la Barca; chant; christian poetry; conversion; psalmody.

*Carmina nocte Deus tibi dat, dum te peregre fers
Fac resonet sua laus iugiter ore tuo.*

(Jean Gerson, “*Exhortatio sui ipsius senis ad canticum et lamentum*”)

La *Exhortación panegírica al silencio* (1662) es uno de los textos más sorprendentes escritos por Pedro Calderón de la Barca.¹ Sin ahondar en el contexto de su escritura, suficientemente estudiado,² recordemos que el madrileño compone el magno poema a instancias del cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval. Según Fray Antonio de Jesús María, biógrafo del primado, este le confió al poeta el encargo de discurrir “con alguna paráfrasis más libre que rigurosa” sobre la inscripción que adorna las rejas del coro de la catedral de Toledo, “*Psalle et sile*”: “canta y calla” o “reza y calla”.³ Las censuras que surgieron a raíz de la publicación del texto⁴ —análogas, aunque más discretas, a las que provocó el nombramiento de Calderón para la capellanía de los Reyes Nuevos en la Catedral de Toledo (1651-1653)—, se debieron quizás al colofón del poema, en el que el “monstruo de ingenio”,⁵ a pesar de las precauciones que ostenta en su carta dedicatoria, alienta a los prebendados catedralicios a que cumplan debidamente sus obligaciones durante los oficios, recordándoles su papel religioso y social.⁶ La amonestación por parte del capellán novel debió de resultar tanto más irritante cuanto que Calderón aprovecha el cometido para hacer gala de sus dones en una composición auténticamente barroca. Exhortación tanto como apología personal, “sermón en verso” (Wilson 1980: 105) y especulación lírica, el poema parenético y meditativo que ofrece el

1. Agradezco a Adriana Beltrán del Río, Mercedes Blanco, Jesús Ponce Cárdenas y Victoria Villalba la lectura de este artículo y sus valiosos consejos.

2. El estudio más atento y riguroso del poema es el de Jesús Ponce Cárdenas (Ponce Cárdenas, 2019: 129-211). También es de obligada consulta la monografía de Víctor García de la Concha (2000).

3. Existe un debate crítico en torno a la génesis del poema, ya que Calderón no menciona ningún encargo en su carta dedicatoria. Comparto al respecto la opinión de Jesús Ponce, que defiende la hipótesis de la encomienda catedralicia.

4. “Imprimiose y no faltó alguno demasíadamente pagado de sí que censurase tanto el asunto como la obra”, citado en Ponce Cárdenas (2019: 141).

5. Así califica el trinitario Manuel de Guerra y Ribera a Calderón en su aprobación a la *Verdadera Quinta Parte de Comedias* (Madrid, 1682).

6. Véase al respecto Ponce Cárdenas (2019: 140-154). Si bien la censura surge en un contexto eclesástico muy definido, encontramos, en momentos muy alejados de la España contrarreformista del siglo XVII, textos cuyo propósito coincide puntualmente con el de Calderón. Es el caso por ejemplo del poema del teólogo francés Jean de Gerson (1363-1429), *Ecclesiasticorum exhortatio ad cantum*. Este forma parte de un conjunto de “elegías” insertadas en el *Tractatus de Cantibus* (1423-1426), tratado en el que el teólogo expone su doctrina del *canticordum* que promueve la supeditación del canto de la boca al canto del corazón. Para una versión bilingüe latín-francés, véase Fabre (2005: 453-455).

dramaturgo se desenvuelve en un pulido entramado de estrofas que crea un auténtico “canto polimétrico” (Carreño, 2002: 194). A estas características, ya suficientes para justificar la excepcionalidad del poema, se añade su condición tipográfica de texto híbrido y “dual” (Carreño 2002: 196), pues el poema está enmarcado por cuantiosas *auctoritates* que abundan especialmente en la parte central del poema, una entusiasta y erudita disertación sobre la nobleza del silencio y del canto (vv. 201-373).⁷

Los investigadores que han estudiado esta composición calderoniana⁸ se han centrado sobre todo en la primera parte de la disertación, la que se refiere al silencio, y han dedicado análisis más apresurados al elogio del canto. Dicha tendencia se justifica sin duda por el carácter asombroso de la exhortación al mutismo, al ir esta dirigida a unos canónigos cuya sonora oración vocal tiene que resonar en el edificio catedralicio y, de hecho, el título mismo del poema oculta el primer imperativo que compone el sagrado mote. Otro motivo hay que buscarlo en la presencia de numerosas reflexiones sobre el canto y la música en las piezas dramáticas del escritor madrileño, de modo que el elogio pueda resultar a primeras vistas menos singular y más convencional.⁹ Así, los estudiosos suelen recordar el marco teórico y filosófico en el que se enmarca la concepción calderoniana de la música, heredera de una teoría pitagórica de los números que pasó por el filtro neo-platónico y agustiniano y que recogieron los humanistas italianos y españoles (Sage 1956: 275-281). Si bien aclaran ciertos términos de la alabanza (“armonía”, “organizado”, “acorde”...), estas indispensables consideraciones se revelan insuficientes a la hora de explicar la construcción del erudito panegírico, que se focaliza no tanto en la música, sino en el canto litúrgico y, como tal, en la íntima asociación entre oración mental y vocal, individual y colectiva. Otra razón hay que buscarla, claro está, en la amplitud y complejidad del poema: al querer abarcar constantemente la totalidad del texto, resulta imposible compaginar, en el espacio restringido de un artículo, el estudio de conjunto con el análisis pormenorizado.

7. Recordemos la estructura del poema, tal y como la describe Jesús Ponce: “1. Una misma inscripción latina, el entorno y la historia catedralicia toledana, la Virgen del Sagrario (vv. 1-168). 2. El enigma de una contradicción aparente: *explanatio* del doble imperativo, elogio del silencio, alabanza del canto, resolución global de la enigmática orden (vv. 169-241). 3. Reflexión sobre las actitudes y el decoro de canónigos, prebendados, racioneros y capellanes en el Oficio Divino (vv. 422-425)” (2019: 163). Wilson fue el primero en comparar el poema con una meditación ignaciana, asociando cada parte del poema a una potencia del alma, la memoria, el entendimiento y la voluntad (1980: 113). Le siguieron en esa vía interpretativa Boyce (1977) y en menor medida García de la Concha (2000).

8. Para una lista de dichos estudios, véase Ponce Cárdenas (2019: 129-130).

9. Para una presentación del papel de la música en el teatro de Calderón, véase Sage (1956) y más recientemente Egido (1995: 167-181). Tampoco faltan monografías dedicadas a la temática del silencio, como por ejemplo Deodat-Kessedjian (1999).

Ahora bien, el ocultamiento del canto, en el título del poema como en los estudios críticos, sorprende en vista de la composición misma del texto, pues la *laus cantici* es mucho más amplia que las siete octavas que configuran las *laudes silentii*. El elogio se presenta bajo la forma de una canción que corre a lo largo de trece estancias italianas de nueve versos cada una, que alternan heptasílabos y endecasílabos (abCabCcdD)¹⁰ y que suman un total de 117 versos, contra los 56 dedicados al silencio. El hecho de que Calderón le dedique tanto espacio a una actividad cuya excelencia debía de resultar evidente para el primer grupo de destinatarios no deja de desconcertar, y quizás se pueda entender por su voluntad de alabar el canto, así como su propia actividad de poeta y de dramaturgo.¹¹ Efectivamente, el encomio no se contenta con demostrar la validez de unas tesis existentes *a priori*, sino que se presenta como una auténtica indagación. El yo poético se exhibe a sí mismo buscando argumentos que acrediten la dignidad divina y humana del canto. En ese sentido, el componente dramático que todos los críticos señalan no sólo se ciñe a la primera parte del poema, en la que la *figura loquens* adopta los rasgos de un peregrino que acude a la catedral toledana y la recorre hasta llegar a la imagen de la Virgen del Sagrario. Se hace patente también en esa parte central en la que el sujeto lírico queda, como los intelectuales paganos de las comedias de santos calderonianas, embelesado por unas palabras cuyo sentido íntimo no entiende y que le incitan a emprender una búsqueda intelectual, litúrgica y espiritual que le llevará no al Dios cristiano sino al *Magnificat* de María. De ahí el dramatismo y dinamismo del panegírico: a las modulaciones del canto se añaden las vibraciones íntimas del cantante y los movimientos especulativos de la *figura loquens*. En su investigación, los escolios tienen un papel fundamental: lejos de ser meros *addenda* o adornos de alarde erudito, son la huella textual de una práctica poético-exegética (Libral 2007) pero también accesorios, en un sentido teatral. Son, o fingen ser, los apoyos a partir de los cuales la voz lírica razona, avanza y canta y que permiten forjar la imagen de una *dramatis persona* que es tanto rapsoda como erudito eclesiástico.

El objetivo del presente artículo no es exponer el trasfondo ideológico que alimenta el poema del gran dramaturgo, ya comentado por la crítica, sino aclarar ciertas dificultades textuales que revelan la complejidad poética y teológica del texto. Entre otras cosas, se tratará de sacar a la luz la lógica de

10. Jesús Ponce alude al vínculo que existe entre la *canzone* y la “lirica sacra celebrativa” (Ponce Cárdenas 2019: 209). Por falta de espacio, no entraré en consideraciones sobre esta forma poética que goza, como bien se sabe, de una importante tradición, desde Dante y Petrarca hasta Garcilaso y los poetas renacentistas españoles. Para una descripción de la canción española, de su presencia en los tratados españoles y de los temas a los cuales está vinculada, véase Güell (1994).

11. Valbuena Briones establece una equivalencia exacta entre el canto sacro y la poesía (1994: 74-76), lo cual se debe matizar o analizar más en detalle.

conversión que el poeta asocia al canto y que estructura gran parte del encomio, si no la totalidad. El estudio parte del presupuesto de que el poema debe leerse tomando en cuenta el vaivén significativo entre las estancias y los *marginalia*. El balance entre las dos vertientes de este texto híbrido permite no solo arrojar una nueva luz sobre el proceso compositivo del poema sino también entender cómo el *ethos* discursivo del poeta cristiano se configura mediante la tensa negociación entre estancia y glosa. El análisis seguirá los movimientos del panegírico, cuya progresión se podría resumir de la manera siguiente:

- 1) El canto y la llama de amor (vv. 257-283)
- 2) Disquisiciones etimológicas (vv. 284-319)
- 3) Un recorrido por la historia del canto litúrgico (vv. 320-355)
- 4) El desembarco en los puertos de María (v. 356-373)

Me he apoyado en la prínceps de 1662, reproducida por Víctor García de la Concha, y en la reciente edición de Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez. He consultado asimismo el manuscrito ms. Spanish e. 9 de la Bodleian Library (Universidad de Oxford) y la edición de Antonio Fernández de Azevedo, “Discurso métrico-ascético sobre la inscripción *Psalle et Sille* (Madrid, 1741), que contiene abundantes errores pero que resulta interesante a la hora de estudiar la pertinencia de ciertos escolios.

La “Exhortación” y la *Nova Polyanthea* de Lange

Antes de empezar el estudio del poema, es preciso plantear algunas consideraciones respecto a la procedencia de los *marginalia*. Un examen superficial revela una leve inflexión con respecto a la taracea de referencias heterogéneas que autorizan el encomio del silencio, tanto bíblicas como profanas y anticuarias. Las citas adquieren en la alabanza del canto mayor uniformidad y se vinculan casi todas a la erudición cristiana: abundan las referencias bíblicas y litúrgicas, patrísticas (san Juan Crisóstomo), historiográfico-eclesiásticas (san Isidoro de Sevilla, Casiodoro) y escolásticas (santo Tomás de Aquino). Las únicas *auctoritates* que escapan del molde teológico-doctrinal son la de Petrarca, aunque presentado como poeta en su vertiente moral y filosófica, y la de un poeta que se oculta bajo un sintagma tan vago como neutro (“*alter poeta*”). La homogeneización se justifica por el motivo del elogio, i.e. el canto sacro y no la música en general, y por la fuente a la que recurrió Calderón. En su denso estudio, Víctor García de la Concha observó que el poeta, además de consultar ciertas fuentes primarias, se apoyó en la *Polyanthea* de Nani Mirabelli. Jesús Ponce Cárdenas señala que también resulta oportuna la consulta de la *Officina* de Textor y del *Theatrum Magnum* de Beyerlinck,

que Calderón cita explícitamente, así como de la *Polyanthea* de Joseph Lange. El cotejo de los escolios y de las susodichas misceláneas revela que, al menos para la apología del canto, la única fuente es la *Nova Polyanthea* de Joseph Lange, probablemente una edición veneciana publicada a principios del siglo xvii.

Recordemos que la *Polyanthea* de Domenico Nani Mirabelli, organizada en orden alfabético contrariamente a otros florilegios contemporáneos, se imprimió por primera vez en 1503, en Savona, y conoció un éxito fulgurante, como atestiguan las diversas reediciones y ampliaciones que se publicaron a lo largo del *Cinquecento* en Venecia, Basilea, París, Estrasburgo, Solingen, entre otras. En 1567 se imprime en Colonia, en el taller de Maternus Cholinus, una versión ampliada con referencias procedentes de otro florilegio, las *Flores celebriorum sententiarum* del profesor de derecho Bartholomæus Amantius, a la cual se añaden en 1585 las del *Sententiarum opus absolutissimum* del francés Franciscus Tortius – sus nombres aparecen al lado de sus respectivos *addenda*. A partir de 1604,¹² el profesor de matemáticas y de griego Joseph Lange (1570, Kaisersberg – 1615, Friburgo de Brisgovia), antiguo protestante convertido al catolicismo, reorganiza la *Polyanthea*: suprime algunas voces, añade otras, y amplía el florilegio con un número considerable de nuevas citas y referencias de todo tipo. Dicha revisión del texto base gozó de una notoriedad considerable: Ann Blair reseña veintiuna ediciones del texto, con títulos diferentes (Blair 2020: 239-240). La dinámica de autoría colectiva se prosiguió en 1648 cuando Franciscus Sylvius Insulanus, que ya había intervenido en ediciones previas, añadió tres libros a la *Polyanthea* ya extensa de Lange,¹³ y la obra se siguió publicando hasta finales del siglo xvii (1659, 1669 y 1681).

La *Polyanthea* de Mirabelli contiene dos entradas idóneas para nutrir un elogio del canto: una dedicada a la “*Musica*” y otra al “*Canticum*”. Esta última, de poca extensión, contiene las siguientes definiciones:

Canticum: graece ᾠδὴ τοῦ τὸ ἔστι exultatio mentis de aeternis habita ἔστι prorumpens in vocem, ἔστι differt ab hymno, quia hymnus est laus dei cum cantico. Hox ex bea. Thom. Psal. prolo. co. I. fin.

12. Es la fecha que avanza Víctor Infantes. Cherchi menciona una revisión más temprana, en 1596, indicación que no hemos podido comprobar (1998: 42). El lexicógrafo francés Pierre Bayle, en su *Diccionario histórico y crítico*, menciona una edición ginebrina de 1600 (1720: 1658).

13. Para una presentación de la *Polyanthea* y de su recorrido editorial, véase Blecua (2003), Cherchi (1998), Fernández López (2009: 178-179, 188-189 y 200-204), Infantes (1988: 249-251) y Ullmann (1959: 195-196). Todavía falta por hacer un estudio sistemático de las *Polyantheas*, lo que justifica las incertidumbres y contradicciones entre los distintos estudios. La presentación más completa al respecto es la de Blair (2020: 234-246). Para una lista de las ediciones, véase la página web de la autora: <https://projects.iq.harvard.edu/ablair/too-much-know-supplements> (consultado el 11/02/22).

Graeci canticum hymnum vocant. Item psalmum. Sed proprie hymnus dicitur qui voce naturali fit, psalmus cum aliquo musico instrumento. Unde psalmodia deducitur canticum mixtum, ut cum aliquis ad cytharam, sive aliud musicum instrumentum canit. Hinc etiam Psalterium instrumentum musicum. Psalmus autem ἀπὸ τοῦ ψάλλω derivatur, quod significat canto. (1552: XLVI rº)

El editor coloniense Maternus Cholinus conserva esta definición y añade, a partir del florilegio de Tortius, dos nuevos lemas a la miscelánea: “*Cantus*” —en la que reúne un fragmento de la primera elegía del libro IV de los *Tristes* de Ovidio, dos versos del *Arte de Amar* y los tres primeros de la tercera sátira del libro I de Horacio—;¹⁴ y “*Carmina*”, que agrupa citas de Horacio, Ovidio, Tibulo y Virgilio. Lange modifica drásticamente esta organización: elimina la voz “*Carmina*” y amplía de manera consecuente la sección dedicada al “*Canticum*” con informaciones o bien de su propia cosecha, o bien procedentes de otros apartados de la *Polyanthea* (concretamente de las voces “*Cantus*” y “*Psalterium*”). Asimismo, la entrada se reorganiza desde entonces en varias secciones: “*Definitio et Etymologia*”, “*Poeticae sententiae*”, “*Similitudo*”, “*Exempla biblica*” y “*Scriptores*”. Volviendo al poema calderoniano, resulta que diecisiete de las veinticinco citas mencionadas en el elogio están recogidas en este apartado de la *Nova Polyanthea*, salvo la de Petrarca, reseñada en el lema “*Musica*”, la del “otro poeta” y algún que otro versículo bíblico. De lo que puede inferirse que Calderón ni recurrió a la primera versión de Mirabelli ni consultó directamente las fuentes, como defiende García de la Concha. Incluso se puede conjeturar la edición que tuvo a mano, puesto que, si bien el contenido de la sección no varía entre 1604 y 1659, sí existen algunas diferencias tipográficas y ciertas erratas. De todas las ediciones que he podido cotejar,¹⁵ las mejores candidatas son dos ediciones publicadas en Venecia, en 1607 y en 1608, en la imprenta de Giovanni Guerigli. Proporcionaré para mostrarlo algunos ejemplos significativos.

Calderón consultó muy probablemente una versión anterior a la reedición del texto en 1648, pues las ediciones posteriores introducen ciertos errores que el poeta no reproduce en sus escolios. He aquí dos ejemplos:

14. En la edición lionesa de 1600 se añaden un fragmento de la *Política* de Aristóteles (V, 7), en griego y en latín, uno del *De Musica* de Plutarco y una cita del cuarto libro de las *Mythologiae* de Natalis Comes.

15. Concretamente: 1604 (Lugduni, Lazari Zetzneri), 1607 (Francofurti, Lazari Zetzneri), 1607 (Venetiis, Ioannem Guerilium), 1608 (Venetiis, Ioannem Guerilium), 1613 (Francofurti, Lazari Zetzneri), 1616 (Venetiis, Io. Guerilium), 1617 (Francofurti, Haeredum Lazari Zetzneri), 1620 (Lugduni, Viduae Ant. De Harsy, et Petri Ravaud), 1621 (Francofurti, Haeredum Lazari Zetzneri), 1639 (Coloniae, Iacobi Stoer), 1645 (Argentorati, Haeredum Lazari Zetzneri), 1648 (Lugduni, Petri Ravaud), 1659 (Lugduni, Joannis Antonii Huguetan et Marci Antonii Ravaud), 1681 (Lugduni, Joannis Antonii Huguetan).

<i>Exhortación panegírica al silencio</i>	<i>Polyanthea</i> , ediciones anteriores a 1648 (con variantes ortográficas o de puntuación)	<i>Polyanthea</i> , ediciones posteriores a 1648 (1648: 419), (1659: 419)
“Sive aliud musicum instrumentum canit” (fol. 7 vº).	“Sive aliud musicum instrumentum canit”	“Sive alium musicum instrumentum canit”
“Inflexio vocis. S. Isid, lib. 2, cap. 19” (fol. 7 vº).	“Cantus est inflexio vocis: nam sonus directus est. Praecedit autem sonus cantum. Isid. l. 2. orig. c. 19” (1608, Venetiis: 164b).	“Cantus est inflexio vocis ; nam sonus directus est. Praecedit autem sonum cantum”. Isidorus l. 2. Orig., cap. 9

A partir de la edición de 1648, se introduce en la *Polyanthea* una errata (confusión entre las formas masculina y neutra del indefinido *alius*), que no aparece en los *marginalia* del poema calderoniano. En cuanto a la definición isidoriana del canto, esta se encuentra en realidad en el tercer libro de las *Etimologías*, dedicado a las matemáticas (*Etimologías*, III, 20, 8), y no en el libro II. Este error de la *Polyanthea* que la “Exhortación” reproduce, así como la mención al capítulo 19 y no 9, demuestran que el madrileño no consultó ni las ediciones de 1648 y 1659, y menos todavía las *Etimologías*.

Otro escolio, el que acompaña la undécima estancia del elogio calderoniano, restringe el número de fuentes posibles:

Meminit Augustinus sua aetate sub Ambrosio in Ecclesia Mediolanensi modulationem receptam fuisse. Andraeas Hip. De ratione studij cap. 5. lib. I (fol. 8 rº, énfasis nuestro)

La cita aparece parcialmente recogida en todas las ediciones de Lange. Ahora bien, por motivos tipográficos o religiosos, la mayoría de las ediciones de la *Polyanthea* obliteran la fuente a la que recurre el compilador, el *De theologo, seu de ratione studii theologici* (1556) del protestante Andreas Hyperius.¹⁶ Esta omisión debió de realizarse a principios del siglo y permaneció en las ediciones posteriores, puesto que el nombre del teólogo sólo se explicita en las ediciones de 1604 (Lugduni), 1607 (Venetiis) y 1608 (Venetiis). La referencia nunca se menciona en los impresos de Frankfurt y ya no aparece en la edición veneciana de 1616 ni en la lionesa de 1620. Ahora bien, existen, entre la edición de 1604 y las de 1607/1608, ciertas diferencias en torno a la cita completa de Hyperius:

16. Gran parte de la obra del protestante fue recuperada, e incluso plagiada, por el famoso agustino Lorenzo de Villavicencio en su *De recte formando Theologiae studio libri quattuor* (respecto a la reputación de plagiador de éste, véase Pérez Custodio, 2012: 305-306).

<i>Polyanthea nova</i> (Lugduni, 1604)	<i>Nova Polyanthea</i> (Venetiis, 1607, 1608)
Templorum cantum Patres non magnifice-runt: plerique ignorarunt . Nam Athanasii temporibus Flavianus & Theodorus apud Antiochiam canendi ritum primi in oriente (<i>uti ex Cassiodori Historia Tripart. lib. 5. cap. 32 accepimus</i>) induxerunt . Augustinus meminit sua aetate sub Ambrosio in Ecclesia Medionalensi modulationem receptam. Andreas Hyp. de ratione studij Theolog. cap. 5. lib. 1	Templorum cantum Patres non multo ante introduxerunt . Nam Athanasij temporibus Flavianus & Theodosius apud Antiochiam canendi ritum primi in oriente (<i>uti ex Cassiodori Hist. Trip. lib. 5, c. 32. accepimus</i>) instituerunt . August. meminit sua aetate sub Ambrosio in Ecclesia Mediolaneis modulationem receptam. Andreas Hyp. de ratione studij Theolog c. 5. li. I

Las ediciones venecianas son las únicas que hacen referencia a un tal Teodosio, y no Teodoro, y que recurren al verbo “*instituer*” en vez de “*inducere*”. Dichas diferencias son significativas, puesto que, en la octava estancia de su elogio al canto, Calderón escribe en el margen:

*Anastasi*¹⁷ *temporibus, Flavianus & Theodosius, apud Anthioquiam canendi, ritum primi in Oriente instituerunt. Cassiodorus in tripartita historia, lib. 5. cap. 32* (énfasis nuestro).

Las coincidencias entre las ediciones venecianas y el poema de Calderón son concluyentes. En su estudio del décimo canto del *Isidro* de Lope, Pedro Conde Parrado enuncia tres criterios que permiten mostrar con toda certeza que aquel recurrió a los *Flores* de Tomás Hibernico: “presencia de todas las citas en la fuente, con la misma o muy similar fórmula de remisión y, casi siempre, en el mismo orden” (Conde Parrado, 2018: 88). Si el primer criterio se cumple en el caso de Calderón y de Lange, es cierto que existen algunas disparidades entre el poema y la miscelánea, que en realidad se pueden explicar fácilmente. Algunas de esas diferencias se deben a un descuido del poeta o del copista (*deffert* o *cytharam* en vez de *differt* y *citharam*, correctamente ortografiados en todas las ediciones de la *Polyanthea*). Otras se relacionan con la manera de citar la fuente, como demuestra el último ejemplo mencionado: compárense “*Cassiodori Hist. Trip. lib. 5, c. 32. accepimus*” en la *Polyanthea* y “*Cassiodorus in tripartita historia, lib. 5. cap. 32*” en el texto calderoniano.¹⁸ En este caso, no resulta nada complicado desarrollar la abreviatura “*Hist. Trip.*” de la obra de Casiodoro, al ser esta muy conocida. El mismo ejemplo revela además que la manera de proceder de Cal-

17. En la edición de 1662, se puede leer “Anastasi.”, pero lo que parece ser un punto es sin duda una mera mancha de la impresión. En todo caso, la forma correcta sería “Anastasii”.

18. Otro ejemplo de esta diferencia en la manera de referirse a la fuente se encuentra en el fol. 7^o. Compárense “*Hymnus est, Laus dei cum Cantico Thom. in Psalmis*” y, en Lange, “*hymnus est laus Dei cum cantico. Hoc ex B. Thoma Psal. prolo. co. I. fin*” (Lange 1608: 164). En este caso, el escolio marginal da menos información que la fuente y se limita a cambiar las abreviaturas, práctica banal que además podía responder al hecho de tener que cubrir meras necesidades tipográficas.

derón difiere de la de Lope: si el Fénix “inserta sus citas en el mismo orden en que las encuentra en [la fuente]”, Calderón transcribe el contenido de la *Polyanthea* pero no duda en truncar las citas y en dislocarlas, en función de sus imperativos poéticos. Un mismo fragmento puede así servirle para componer dos estancias que no necesariamente se siguen. Ante lo imprevisible que resulta el amplio campo de las *Polyantheas*, y que todavía no ha sido, que yo sepa, lo suficientemente balizado, me contentaré con afirmar que las coincidencias terminológicas entre el texto calderoniano y las *Polyantheas* de 1607 y 1608 sugieren que el poeta pudo haber manejado una edición publicada en Venecia, en el taller de Giovanni Guerigli, en los albores del siglo XVII.

El canto y la llama de amor (vv. 257-283)

El primer movimiento del poema discurre a lo largo de tres estancias y pone en escena desde el mismo arranque del pasaje a la *figura loquens*, cuya presencia se explicita por un verbo en primera persona (“no hablo de”), que trata de definir el canto en su vertiente anímica y espiritual. El elogio difiere formalmente del encomio al silencio, dotado este último de una estática solemnidad por el uso de la octava y la estructura acumulativa que enumera uno a uno los atributos del silencio (“Es el silencio un reservado archivo [...]; moderación del ánimo [...]; mañoso ardid [...]. Es [...] el más templado freno de la ira; / de la pasión el más legal testigo [...]; de la verdad tan familiar amigo [...]. Es quietud del espíritu divina”).

Conforme a su objeto, la alabanza del canto se caracteriza al contrario por su dinamismo, al asociarse a una lógica estructural de *conversio ad Deum*.

Es la blanda armonía
—no hablo en común de aquella
que, áspid del aire en flores escondido,
la fragancia que envía
hubo quien dijo de ella
que era un hermoso estiércol del oído;
de aquella, sí, que ha sido
el aura de la nube
en quien el humo del incienso sube—,

*Sicut, sordes, et limus
aures corporis obstruere
solent, obstruere, et quasi
stercus auribus vestris
immittunt, Chrisost.
homilia 38. in Matth.
Dirigatur oratio mea sicut
incensum in conspectu tuo,
Psal. 140.*

La primera estancia plantea el objeto de la disertación mediante una *distinctio* que opone la música mundana y la sacra y que recurre a una fórmula adversativa de raigambre gongorina (no A, sí B). Dicha distinción es tópica, desde Platón¹⁹

19. “[La armonía de la música], como tiene movimientos afines a las revoluciones que poseemos en nuestra alma, fue otorgada por las Musas al que se sirve de ellas con inteligencia, no para un

hasta el Concilio de Trento (Weber, 2008: 91, 227), pasando por los Padres de la Iglesia (Gérolde, 1973: 88-105), los cuales suelen asociar la música condenable al arte histriónico. Calderón, que la tematiza en varios de sus autos (Sage 1956 y Egido 1995: 167-170), la presenta aquí mediante una serie de metáforas que enfrentan un movimiento horizontal (“áspid”, “flores” o “estiércol”) a otro ascendente, acentuado este por la rima en la coda (“nube”, “sube”). El interés de la estancia reside en el hecho de que Calderón contraponga las dos músicas insistiendo a su vez en su punto de contacto: la noción de placer, a la que remite el factor común “blanda armonía”. La equiparación encuentra su fundamento patrístico en las confesiones agustinianas, en las que se recuerda que el canto sacro no está del todo desvinculado del placer inherente a la música profana,²⁰ y Calderón la formula mezclando tres elementos dispares. Como revelan los *marginalia*, la estructura de la estancia proviene de un fragmento de la homilía XXXVII (XXXVIII) de san Juan Crisóstomo, comentario a su vez de Mateo 11, 1-7:

Sicut, sordes, et limus aures corporis obstruere solent, obstruere et quasi stercus auribus vestris immittunt, Chrisost., homilía 38 in Matth.

La cita es un recorte del texto de Crisóstomo que en realidad no tiene ningún sentido sintáctico a partir del verbo “*solent*”, puesto que deja un infinitivo suelto, el segundo “*obstruere*”, y oblitera uno de los términos de la comparación tal y como aparece en Lange, en la categoría “*Similitudo*”:²¹

Chrysostomi, *sicut sordes & limus aures corporis obstruere solent: sic meretricii cantus, fabulae huius saeculi, aures mentis solent obstruere, atque immundas facere: quasi enim stercus auribus vestris immittunt hujusmodi colloquia, & quod barbarus ille minabatur*

placer irracional, como parece ser utilizada ahora, sino como aliada para ordenar la revolución disarmónica de nuestra alma y acordarla consigo misma” (*Timeo* 47 d-e).

20. “Y otras veces, queriendo con demasiado aviso guardarme deste engaño [el deleite del oír], yerro con gran severidad, y algunas veces tanto, que quiero quitar de mis orejas, y aun de toda la iglesia, la melodía de las canciones suaves con las cuales se frecuenta el Salterio de David. Y me parece más seguro lo que me acuerdo haber oído decir de Atanasio, obispo alejandrino, el cual hacía sonar el lector del salmo con tan poca voz, que más parecía que pronunciaba, que no que cantaba. Pero cuando me acuerdo de mis lágrimas, las cuales derramé con oír los cantos de tu iglesia en el principio que cobré mi fe, aún ahora me muevo, no con el canto, mas con las cosas que se cantan. Cuando se cantan con llana y suave voz, gran provecho siento desta costumbre. Desta manera ando peligrando entre el deleite y la experiencia de la salud, y más me inclino, no dando sentencia definitiva, a aprobar la costumbre de cantar en la iglesia, para que por deleite de las orejas se levante el ánimo enfermo al afecto de piedad. Y con todo, cuando me acaece moverme más el canto que la cosa que se canta, confieso que peço, y entonces, más no querría oír cantar” (*Confesiones* X, 33). Citamos la traducción de Toscano, que modernizamos (1554: fol. 203 v^o-204 r^o).

21. Fernández López observa que “las *Similitudines* [...] constituyen la parte que más claramente concebida está, desde una perspectiva técnica, como instrumento para el escritor. En efecto, bajo este epígrafe Lang agrupa comparaciones, que en este caso se establecen entre el orador o la retórica y otros términos de lo más diverso” (2009: 193).

dicens, Comedētis stercus vestrūm: Id nunc multi non verbo, sed re in vobis faciunt, immo vero multo peius atque foedius. Homil. 38. in Matt. (1608: 165a)²²

El descuido de la glosa sugiere que su interés no reside en el contenido homilético²³ ni tampoco en su autor, mencionado en el margen para el conjunto de los lectores más doctos pero relegado al anonimato en la estancia (“hubo quien dijo”), sino en los elementos que brinda para alimentar la creación conceptuosa del poeta: la elocuente imagen del estiércol (transformada en un oxímoron para realzar la seducción mortífera de la música profana), y la estructura comparativo-adversativa (oídos corporales/oídos del alma), molde lógico-sintáctico que le sirve para elaborar una agudeza de improporción (*Agudeza*, V) con la cual se subraya la oposición entre dos adjuntos del sujeto “armonía”. El concepto se enriquece gracias a la asociación de la imagen crisostomiana con dos tópicos de índole dispar. El primero procede del Salmo 141, texto de súplica en el que David ruega a Dios que le proteja del mal que se esconde en sí mismo. Empieza con una comparación entre la oración y el incienso:

Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo.
Suba mi oración delante de ti como el incienso.

El Salmo no aparece referido en la *Polyanthea*, pero gozaba de una tradición exegética que se remonta a la patristica. Los predicadores españoles del Siglo de Oro a menudo lo citan y Calderón lo conocía bien, como atestiguan varios de sus autos.²⁴ El segundo es el tópico virgiliano *latet anguis in herba* (*Bucólicas*, III, 93),²⁵ transpuesto, como observa Wilson (1959: 433), a lo aéreo. La proeza poética de Calderón reside en las asociaciones motivadas que logra tejer entre

22. Modernizamos la ortografía. He aquí la traducción propuesta por Daniel Ruiz Bueno, que adaptamos: “Y es así que a la manera como la suciedad y el barro obstruyen los oídos corporales, así los cantos obscenos [y las narraciones profanas] [...] taponan peor que cualquier suciedad el oído del alma. Y no sólo lo taponan, sino que lo hacen impuro. Y a la verdad, los que hablan de esas cosas, no otra cosa que estiércol echan en [vuestros] oídos. Lo que aquel bárbaro amenazaba: *Comeréis vuestros propios excrementos* (Isaías 36, 12)— etc., eso nos hacen sufrir esas gentes, no de palabra, sino, de hecho. Y, a decir verdad, más gravemente todavía, pues más repugnantes que aquellos son esos cantos obscenos” (*Homilias sobre San Mateo*, 37, 5). La cita era conocida y aparece recogida en varios florilegios, como los *Loci Communes similitum et dissimilium* del teólogo normando Jean Dadré (ca. 1550-1617), bajo la voz “*Cantus impudicus*” (1577: 75 rº).

23. Crisóstomo vitupera en esta homilía los cantos obscenos del teatro, y más generalmente “los cantares de las meretrices, las narraciones profanas, las deudas, las conversaciones sobre la usura y los réditos”, todo aquello que disminuye la caridad y hace que el cristiano desatienda a los pobres y a los necesitados.

24. Sin ser exhaustivos, encontramos la comparación entre oración e incienso en *El cubo de la Almudena* (1651, vv. 513-517), *La protestación de la fe* (1656, vv. 304-312) o *El maestrazgo del Tusón* (1659, vv. 1097-1108). Para más ejemplos, véase Arellano (2000: 118).

25. Para un panorama de los usos que la literatura barroca hizo del famoso verso virgiliano, véase Izquierdo Izquierdo (1993) y para su presencia en los autos calderonianos, Arellano (2000: 33).

cada uno de estos referentes. La comparación de la música profana con el áspid escondido entre las flores se justifica por la relación metonímica que ambos tejen con el pecado y por la similitud de sus proceder: ambos inyectan su veneno engañando los sentidos y deleitan “para dar muerte” (*Valle de la Zarzuela*, v. 265).²⁶ En cuanto a la asociación entre la serpiente virgiliana y el estiércol crisostomiano, se puede explicar recurriendo a dos tradiciones. La primera es la de los bestiarios fantásticos que consideraban que la serpiente regia, el basilisco, nacía de un huevo incubado por un sapo sobre el estiércol (Moure 1999: 194). La segunda es de índole bíblica y se halla en el libro de los Salmos, en el que se caracteriza a la serpiente por su enemistad con la música. El animal se tapa los oídos para protegerse de la música de los encantadores (Salmos 58 (57), 5-6), de la misma manera que el hombre taponaba sus oídos con el estiércol de los cantares profanos cuando rehúsa el mensaje evangélico. La metáfora resalta irónicamente el carácter monstruoso de una música que, al ser serpiente, se define por su aversión natural hacia la música verdadera.²⁷

Finalmente, la coincidencia del tópico virgiliano y del Salmo 140 confiere al antagonismo una dimensión plástica: el “áspid del aire” se revuelve por las flores como lo hacen las volutas del incienso, tan blandas y sutiles como el viento o la nube.²⁸ Para un autor de autos sacramentales como Calderón, esta analogía rebasa lo meramente estético para sugerir la existencia de una correspondencia de tipo alegórico entre las dos vertientes de la “blanda armonía”. Efectivamente, la metáfora serpentina convoca la idea de muda y por lo tanto de transformación entre el áspid y su versión espiritualizada, el incienso, una metamorfosis que se realiza por el fuego de la devoción.²⁹ En una obra contemporánea a la redacción del poema, *El Sacro Parnaso* (1659), Calderón propone como modelo de la conversión de San Agustín el cambio de piel de la serpiente:

26. Calderón se complace en insistir, a lo largo de cinco versos, en la dimensión sensual y sinestésica de la música profana, que cobra matices acústicos, olfativos e incluso táctiles, si recordamos el primer sentido del adjetivo “blando”.

27. En *El año santo de Roma*, Luzbel y Lascivia, por muy serpiente y basilisco que sean, no logran tapar sus oídos ante el canto cristiano que entonan los demás personajes (vv. 887-910). Para más referencias sobre el tópico del áspid sordo, véase Arellano (2000: 33-34).

28. Se podrían acumular los motivos que justifican la asociación entre la serpiente y el incienso. Sin entrar en detalles, lo propio de la serpiente es, como recuerda Isidoro de Sevilla, su carácter escurridizo (*Etimologías*, XII, 4, 2), tan inasible como el “aura de la nube”. El arzobispo de Sevilla, apoyándose en el canto IX de la *Farsalia* de Lucano, enumera además razas de serpiente asociadas al humo, como la “prester”, que arroja humo por la boca (*Etimologías*, XII, 4, 16) o el “quersidro”, que hace humear la tierra sobre la cual se arrastra (*Etimologías*, XII, 4, 24).

29. A propósito del vínculo entre devoción e incienso, véase Fray Juan de los Ángeles: “No sin misterio, dice un doctor, se compara la oración en la Escritura al incienso y olores aromáticos, que no tienen fragancia ni huelen bien sino es puestos sobre brasas vivas; porque nuestra oración no dará de sí buen olor a Dios si no fuere informada con la devoción y procediere de corazón inflamado” (1912: 290a).

AUGUSTÍN. ¿Qué es esto, Ambrosio?
 AMBROSIO. Esto es ser
 todavía en tu concepto
 la serpiente de ese árbol.
 AUGUSTÍN. ¿Y qué haré para no serlo?
 AMBROSIO. Serlo otra vez.
 AUGUSTÍN. ¿Otra vez
 serlo? Pues ¿puede ser medio
 serlo de no serlo?
 AMBROSIO. Sí.
 AUGUSTÍN. ¿Cómo?
 AMBROSIO. Como si primero
 lo fuiste para abortar
 el infestado veneno
 de tu error, siéndolo ahora
 para renovar discreto,
 como ella astuta, la antigua
 túnica pasando a nuevo
 hombre verá el mundo,
 que de ese madero
 ya no eres el áspid,
 con volver a serlo.

(*El sacro Parnaso*, vv. 1097-1114)³⁰

Gerhard Poppenberg (2009: 332) explica que la serpiente es la figura del mal que se vence a sí misma y que se convierte por lo tanto en instrumento de redención, dinámica homeopática de la salvación que Calderón explora en casi toda su obra sacramental. De ahí que la muda de la serpiente aparezca como un modelo de la conversión. En la “Exhortación”, la idea de la muda surge del entramado de hipotextos, que le permite al poeta realzar la distinción entre música sacra y música mundana, así como asociar la definición del canto a un proceso dramático de transformación, de *conversio ad deum*, sobre el cual se van a apoyar las dos estancias siguientes. De la misma manera que la oración “de la tierra como humo [se] levant[a]” (*Maestrazgo del Tusón*, vv. 1098-1099), el canto sacro se relaciona con una transformación de la armonía y del individuo, que se separa de los placeres meramente sensoriales para orientar su corazón y su voluntad hacia Dios.

Dicha transformación es la que permite entablar un intercambio cantado con Dios y en ello se centra la segunda estancia, que se abre de nuevo con el factor común “el armonía”³¹ y se sustenta en una serie de relaciones dinámicas entre los movimientos del alma y las modulaciones del canto:

30. A pesar de que el manuscrito autógrafo, conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, reza “El Sachro Pernaso”, me permito corregir la anomalía gráfica.

31. Se percibe aquí algo que caracteriza en realidad todo el poema: las digresiones y vueltas atrás, que contribuyen a forjar la impresión de una reflexión “en curso”.

es, pues, el armonía
 que fervoroso afecto
 a Dios dedica en culto reverente,
 interior alegría
 de inspirado concepto
 que, exultación divina de la mente,
 prorrumpe lo que siente
 en conceptos veloces
 de organizados números y voces.

*Vox cantantis in laetitiam,
 S. Isidoro, lib. 6. c. 19.
 Exultatio mentis de aeternis
 habita prorrumpe in vocem,
 Thom. in Psalmis.
 Laudate eum in cimbali
 iubilationis, Psal. 150.*

La primera de estas relaciones es la que vincula el afecto y el “culto”, palabra que debe leerse en sentido equívoco y que remite tanto al conjunto de “los actos de la virtud de religión, la cual tiene por objeto a Dios como autor y fin del orden sobrenatural” (Arellano, 2000: 69), como a las ceremonias litúrgicas. El canto se define como el vector entre lo íntimo y lo público, la interioridad del creyente y sus obras, la conversión del corazón y el espacio público del coro. El segundo movimiento es el vaivén que se teje entre Dios y el vocalista, a la manera de una respiración espiritual: el canto dirigido a Dios tiene su origen en Dios, en los divinos “conceptos” que el creador inspira al alma. Respecto a esta estancia, la crítica suele recordar el papel del canto como vínculo entre la armonía del macrocosmos y el microcosmos, siendo la música humana un reflejo del “canto de la universalidad” (*carmini universitatis*), en términos agustinianos (*De musica*, VI, 11, 29). Más concretamente, Calderón define el canto como lo que emerge de la parte más “divina” del alma: como recuerda el filósofo francés Jacques Darriulat, la música es “un espacio de resonancia” gracias al cual uno experimenta, no tanto la melodía de las esferas según la terminología pitagórica, sino la armonía eterna presente en lo más recóndito de su ser.³² De la percepción de dicha armonía, a la vez íntima y perpetua, nace un gozo que no puede sino estallar en “organizados números y voces”. He aquí la tercera relación, *a priori* antitética: la que se teje entre la fogosidad del sentimiento (“fervoroso”, “alegría”, “exultación”, “prorrumpe”) y la armonía matemática de aquella *scientia bene modulandi* (*De musica*, I, 2, 2).

32. Recordemos este fragmento de las *Confesiones*: “Mas, ¿qué es lo que yo amo cuando te amo? No corporal hermosura, ni honra temporal, ni claridad del sol, amiga destes ojos. No suaves melodías de varias canciones y deleitosas, no olores de flores y ungüentos y cosas aromáticas. No maná, ni miel, ni blandos y deleitables tocamientos. No amo estas cosas cuando amo a mi Dios. Y con todo eso amo una cierta luz, y una cierta voz, y un olor, y cierto manjar, y abrazo cierta cosa cuando amo a mi Dios: luz, voz, olor, manjar, abrazo de mi hombre interior, adonde resplandece y hace claridad a mi alma lo que no cabe en lugar, y *adonde suena lo que no lleva el tiempo*, y adonde huele lo que no lleva el aire, y adonde sabe lo que no disminuye la gula, y adonde se pega lo que no arranca la hartura. Esto es lo que amo cuando a mi Dios amo (*Confesiones*, X, 6, 1554: fol. 177 vº- 178 rº, énfasis nuestro). Para una explicación de la concepción agustiniana de la música, remitimos al estudio, sintético pero esclarecedor, del filósofo del arte Jacques Darriulat (2007), así como a la tesis de Maximiliano Prada Dussán (2014).

La estancia viene escoltada por tres apostillas:

Vox cantantis in laetitia, S. Isidoro, lib 6. c.19.

Exultatio mentis de aeternis habita prorumpens in vocem, Thom. in Psalmis.

Laudate eum in cimbali iubilationis, Psal. 150.

Voz del que canta a la alegría, San Isidoro, libro VI, capítulo 19 (traducción nuestra)

Exultación del alma suscitada por las realidades eternas y que prorrumpe en voces, santo Tomás, *Postilla super Psalmos* (traducción nuestra).

Alabadle con címbalos de júbilo, Salmos 150, 5.

Las dos primeras citas se hallan en Lange. La primera procede del capítulo 19 del sexto libro de las *Etimologías*, en el que Isidoro distingue los cantos litúrgicos (antífona, responsorio, lectura, cántico, salmo, himno, treno...). Respecto a su fuente, el poeta añade el adjetivo “interior”, acentuando la dicotomía entre intimidad y exterioridad y estableciendo a su vez un paralelismo con el elogio del silencio —no olvidemos que el poeta lo calificaba de “interior batalla” (v. 249) y que el propósito de todo el poema viene a ser, como escribe Calderón, la “exhortación a la *interior* unión que, al primer viso opuesta, tienen entre sí silencio y canto” (2018: 295, énfasis nuestro).

La filiación entre el poema y el texto de santo Tomás, prólogo de su comentario al Libro de los Salmos, es todavía más explícita, puesto que Calderón lo traduce casi literalmente. Las diferencias que incluye —el desdoblamiento de “*de aeternis habita*” en “de inspirado concepto” y “divina” por una parte, y por otra la amplificación de “*vocem*” en “conceptos veloces / de organizados números y voces”— se cristalizan en torno a una antanacasis³³ que revela que lo que realmente importa es el contenido del canto, el concepto, y no sólo que sea bello y armonioso (números y voces),³⁴ a la vez que refleja el movimiento de ida y vuelta que caracteriza el canto sacro, de Dios a Dios, y al cual hace referencia, precisamente, Tomás de Aquino en ese mismo prólogo. Para el Doctor Angélico, los Salmos pueden calificarse de “palabra de gloria” por cuatro razones: en cuanto a su causa original, contienen una doctrina que emana de la palabra de Dios; en cuanto a su contenido, anuncian y cantan la gloria de Dios; en cuanto a su modo de emanación, son gloriosos porque claros como la luz del alba (la verdad en ellos no se manifiesta mediante objetos sensibles o representaciones imaginarias, sueños o profecías); en cuanto a su causa final, invitan a la gloria y a la reunión con Dios. De ahí que concluya el santo Doctor:

33. En el verso 270 (“de inspirado concepto”), el sustantivo designa “la idea o imagen que [se] forma en el entendimiento” y en el verso 273 (“en conceptos veloces”), “el discurso [...] ejecutado o con la lengua o con la pluma” (*Covarrubias*).

34. Calderón volverá sobre ello en las octavas que cierran el poema (y más concretamente, vv. 437-461).

La materia de este Libro es por lo tanto evidente, pues trata de toda la obra del Señor; también lo es el modo, pues se presenta en forma de oraciones y alabanzas; el fin, pues es para que seamos elevados y nos unamos con lo excelso y lo santo; el autor, pues es el mismo Espíritu Santo que lo revela (traducción nuestra).³⁵

La alusión al Salmo 150, que Calderón añade sin recurrir a Lange,³⁶ es en cambio algo enigmática, no tanto por el salmo en sí, sino por el versículo citado, pues su conexión con la estancia no es tan evidente como las dos citas anteriores. Esta se aclara a la luz de algunos comentarios exegéticos al respecto, como este de san Agustín:

Alabadle con címbalos sonoros, alabadle con címbalos de júbilo. Los címbalos o platillos se golpean entre sí para que suenen; de aquí que por algunos se compararon a nuestros labios. Pero creo que debe entenderse mejor: que en cierto modo se alaba a Dios con los címbalos cuando cada uno honra a su prójimo y no a sí; y de esta manera, honrándose mutuamente, alaban a Dios. Mas para que nadie entendiese que los címbalos son instrumentos que suenan careciendo de espíritu, pienso que se añadió *con címbalos de regocijo*. El regocijo, es decir, la inefable alabanza, únicamente brota del alma. [...] Ninguna especie de sonido se omitió aquí en el salmo. Porque la voz se da en el coro; el soplo, en la trompeta, y la pulsación, en la cítara, como si fuesen la mente, el espíritu y el cuerpo, pero comparando, no igualando. [...] Vosotros sois la trompeta, el salterio, la cítara, el tambor, el coro, las cuerdas, el órgano, el címbalo sonoro de regocijo de las cosas que suenan bien, porque son armónicas. (*Enarraciones*, 150, 8)

Gracias a la lectura alegórica de los instrumentos enumerados por el salmista, se entiende que los címbalos pueden asociarse a los labios que pronuncian “conceptos de organizados números”, a la comunión de voces que resuena entre los miembros del coro,³⁷ a la que se une aquella de todo cristiano animado por

35. “*Patet ergo materia hujus operis, quia de omni opere domini. Modus, quia deprecativus et laudativus. Finis, quia ut elevati jungamur excelso et sancto. Auctor, quia ipse spiritus sanctus hoc revelans*” (*Postilla super psalmos*, Prooemium).

36. Lange remite al primer versículo del Salmo, en una larga lista de “*laudes Dei cantandae*” (1608: 165a). El uso de Salmos 150, 5 debió de ser recurrente en los tratados y los sermones. Prueba de ello la encontramos en el *Fray Gerundio* del Padre Isla: “El primero, en un sermón a cierta función de jubileo, concedido nuevamente por Su Santidad, [...] trajo oportunamente aquello de *Ecce nova facio omnia*, y añadió inmediatamente lo otro de *Laudate eum in cymbalis jubilationis; laudate eum in cymbalis bene sonantibus*. Los textos son comunes, no lo niego, pero la aplicación fue singular y pasmosa” (*Fray Gerundio*, IV, 5, 16).

37. “Coro es un grupo de cantores que cantan a una. Si cantamos en coro, cantemos armónicamente. Todo el que discrepa con la voz en el coro de cantores, ofende al oído y perturba el coro. Si la voz del que canta, desafinando, perturba el cántico armónico, ¿cómo no perturbará la herejía disonante la armonía de quienes alaban? El coro de Cristo ya lo constituye todo el mundo. El coro de Cristo resuena desde el oriente hasta el occidente” (*Enarraciones*, 149, 7). En la última parte de su poema, Calderón pondrá en entredicho la necesidad de una armonía acústica entre los cantantes del coro: esta no tiene que ser meramente vocal o sonora, sino que tiene que ser una armonía de los corazones.

la caridad,³⁸ y finalmente al regocijo, que fundamenta la actividad del canto al mismo tiempo que aúna y “organiza” sus distintos componentes, ya sean instrumentales o espirituales.³⁹ Ahora bien, otra hipótesis permite justificar la presencia del Salmo al final de la estancia, si se atiende a la organización misma de los escolios. Estos dejan ver una gradación, teológicamente significativa, entre tres tipos de alegría, la *laetitia*, la *exultatio* y la *jubilatio*. En 1630, el jerónimo Martín de la Vera, prior de San Lorenzo del Escorial entre 1621 y 1627, publica *su Instrucción de eclesiásticos*, un amplio tratado sobre la práctica de las ceremonias religiosas. En el capítulo XXI, se propone establecer la diferencia que hay entre los deleites espirituales, i.e. “entre deleitación, gozo, leticia, exultación, jocundidad y júbilo” (Vera 1630: 261a). A zaga de santo Tomás (I-II 31, 3, s.3), recuerda que estos términos “se tomaron de los efectos de la deleitación, y pónese el nombre del efecto a la causa, por la metonimia” y explica que:

La deleitación y gozo se llama *laetitia*, en cuanto dilata el corazón; comprímese y apriétase un corazón afligido con el dolor, que en él siente, y parece que se ahoga, y con la alegría se quita este agotamiento, y se ensancha y dilata el corazón, y así *laetitia* es lo mismo que si dijera *latitia*, latitud, largueza y anchura. (1630: 261a)

La *laetitia*, alegría puramente íntima provocada por la aprehensión del bien espiritual, se diferencia de la exultación porque esta participa del apetito sensitivo, es decir que tiene una manifestación corporal:

Llamase también este gozo y alegría exultación, porque resulta en el cuerpo esta alegría del alma y de la voluntad: salta al apetito sensitivo y a las partes exteriores del cuerpo, y allí da claras y evidentes señales de sí; y de estos saltos que hace de la voluntad al apetito del alma, al cuerpo, y de lo interior a lo exterior, sale a la cara la

38. En abundantes textos se relaciona el coro con la caridad, como en este fragmento de las *Etimologías*: “Hay quien ha dicho que ‘coro’ deriva de ‘concordia’, que consiste en la caridad, puesto que, si no posee caridad, es incapaz de dar una respuesta conveniente” (*Etimologías*, VI, 19, 5).

39. El verbo “organizar”, que aparece en la estancia, es ante todo un término musical que designa la disposición del órgano “para que esté acorde y templado” (*Aut.*), de ahí que se puedan tejer significativas relaciones entre el “*organum*” y los “*cymbalis*” tal y como los considera Agustín. Sin ir más lejos, los dos términos se siguen en el Salmo 150: “*Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo. / Laudate eum in cymbalis bene sonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis*” (Salmos 150, 4-5). Al respecto, Leo Spitzer compara el final del comentario agustiniano a dicho salmo, citado más arriba, con una “especie de resumen calderoniano” en el que se reúnen todos los instrumentos mencionados por el salmista. Para el obispo de Hipona, el *Libro de los salmos*, precisamente titulado *Organo* en latín (*Etimologías*, VI, 2, 15), se cierra con la visión de una “orquesta sinfónica universal de los santos” que celebra la *multitudo magnitudinis [Dei]*, siendo “el prototipo de tal orquesta el órgano, instrumento polifónico por excelencia, transpuesto a la época de David” (Spitzer 2000: 52). Para unas consideraciones léxicas sobre el “órgano” en la lírica castellana del Renacimiento, véase Fasla (1998: 292-294).

alegría, y su semblante no la encubre; los ojos la publican, la frente desencapotada la manifiesta, la apariencia de todo el rostro la pregona, la voz, las palabras, los cantos alegres dicen la alegría del corazón, el espíritu y ánimo se alientan, como con la tristeza se caen. (1630: 261b)

El grado de estas manifestaciones corporales permite distinguir la exultación de dos formas más, la *jucunditas* y la *jubilatio*. La primera se caracteriza por “algunas señales y efectos especiales, que tiene la alegría: como cuando prorrumpe en voces, canticos, lágrimas de alegría, y otras cosas que son efectos exteriores del gozo interior” (1630: 261b). Embriagados por el gozo interior, los hombres parecen salir de sí, “cantan y bailan” como hizo David ante el arca, y pretenden hacer partícipe de su alegría a todo aquel que les rodea. Finalmente, el jerónimo define el grado máximo de las deleitaciones del alma, el júbilo:

Al júbilo distingue del gozo san Gregorio: en que el gozo es afecto del ánimo con la aprensión de algún bien presente, y el júbilo, es cuando el gozo concebido en el alma es tan grande, que es inefable, y ni se puede esconder, ni explicar con palabras, y con todo eso se manifiesta en algunos movimientos, aunque con ningunas propiedades bastantemente se experimenta. En otra parte dice: que la jubilación es cuando la alegría del corazón no se explica bastantemente con la eficacia de la boca, sino que con ciertos modos manifiesta el gozo que le tiene, y ni la puede encubrir, ni la puede enteramente explicar [...] y con todo eso la exultación que está en la mente, lo que con palabras no explica lo suena con la boca. Y dicese bien, que la boca se llena de risa, y los labios de júbilo, porque en aquella eterna patria, cuando la mente de los justos se arrebatada en exultación, la lengua se eleva en cantos de alabanza, y porque ven tanto cuanto no pueden decir, tiene jubilación riéndose, porque sin explicarlo enteramente, están resonando lo que aman [...] A este mismo júbilo se reduce la música de los órganos, y de los otros instrumentos, que en alguna manera dicen más de lo que se puede explicar con la boca. (1630: 262b-263a)

Esas consideraciones revelan que el estado que describe Calderón en su estancia se asemeja más a la *jucunditas* que a la *jubilatio*, tal y como lo consideraba la tradición teológica.⁴⁰ Más allá de las correspondencias puntuales entre las *auctoritates* y el verso, se observa entre los escolios una coherencia lógica que

40. La noción de *jubilatio* fue ampliamente desarrollada por san Agustín. He aquí un ejemplo: “¿Qué significa cantar *con regocijo* (*in jubilatione canere*)? Entender, porque no puede explicarse con palabras lo que se canta en el corazón. Así, pues, los que cantan ya en la siega, o en la vendimia, o en algún trabajo activo o agitado, cuando comienzan a alborozarse de alegría por las palabras de los cánticos, estando ya como llenos de tanta alegría, no pudiendo ya explicarla con palabras, se comen las sílabas de las palabras y se entregan al canto del regocijo. El júbilo es cierto cántico o sonido con el cual se significa que da a luz el corazón lo que no puede decir o expresar. ¿Y a quién conviene esta alegría sino al Dios inefable? Es inefable aquel a quien no puedes dar a conocer, y si no puedes darle a conocer y no debes callar, ¿qué resta, sino que te regocijes, para que se alegre el corazón sin palabras y no tenga límites de sílabas la amplitud del gozo?” (*Enarraciones*, 32, II, s.1, 8). Para un análisis de esa noción, véase Gérolde (1973: 120-122).

refina, enriquece e incluso entra en tensión con el contenido mismo de la estancia. Los *marginalia* revelan así una gradación que atañe tanto a la relación entre la alegría del alma y sus señas exteriores como al enlace entre la alegría y el verbo, una alegría tan intensa que prorrumpe en “números y voces” hasta alcanzar un más allá que la propia palabra poética no puede alcanzar: la risa, las vocalizaciones que trascienden “los números y la razón” (Spitzer 2000: 89), el llanto. Así se entiende mejor el paso a la siguiente estancia del poema calderoniano:

Bien como amante llama
que tras su impulso lleva
las pasiones del ánimo y activa
el corazón que inflama,
espíritu que eleva,
prorrumpe en llanto, que, aunque compasiva
suene allí, aquí festiva,
no distan canto y llanto,
que el llanto del amor también es canto.

*Praestat enim flendo
ad gaudium, quam
gaudendo ad
gemitum Petharca
(sic), Dial. 24
Si flebat tristis,
dulcis caneat amor:
alter Poeta.*

La estancia ahonda precisamente en la índole inefable de la armonía y del canto, similares a una llama que lleva tras sí las potencias del ánimo y el corazón del cristiano. La comparación ígnea es la culminación lógica de este primer momento del encomio, que se abría con la referencia al fuego de la devoción que eleva el canto, como el incienso, hasta Dios, un fuego que se mudaba en un “fervoroso afecto” que prorrumpe en voces y que acoge ahora la “llama de amor viva”, por citar a San Juan de la Cruz. Mediante un evidente paralelismo con la estancia anterior, Calderón relaciona el estallido del canto con la descarga que suscita la entrada del espíritu de Dios en el corazón del hombre,⁴¹ el cual no puede sino arder en canto festivo o en llanto compasivo.

El sentido general de la estancia es relativamente inteligible, a pesar de que su estructura sintáctica no resulte del todo nítida. Dos puntos resultan problemáticos. El primero atañe a la categoría gramatical de la palabra “activa”. El lector contemporáneo la identifica espontáneamente con el verbo “activar” (la llama activa el corazón y lo inflama) y así la interpretan Valbuena Briones (1994: 74) y García de la Concha (2000: 54). No deja de sorprender, sin embargo, el uso de este verbo bajo la pluma de un poeta barroco. Corominas indica que el

41. Fray Juan de los Ángeles escribe al respecto: “¿Qué mucho que con la demasiada alegría que el Espíritu Santo infunde en el corazón del hombre haya algunos que, no pudiendo contenerse, den voces y muestren con señales exteriores la interior alegría? Vemos muchas veces reírse algunos, de manera que parecen locos, sin alguna o con muy liviana ocasión, y esto sin poderse ir a la mano. Pues ¿quién la tendrá para resistir a la divina virtud tan intolerable a la flaqueza del cuerpo humano? No es posible encerrar fuego en un vidrio, y el vidrio estando cerrado, sin que salte y se quiebre; ni entrar el espíritu de Dios, que es fuego, en el corazón del hombre, y que dilatado y extendido con él deje de brotar y dar de sí muestras exteriores de lo que dentro arde” (1912: 359a).

verbo como tal surge a mediados del siglo XVIII y el CORDE no registra casi ninguna ocurrencia para el periodo 1500-1700. Calderón, en todo caso, nunca lo usa en sus obras dramáticas, como revelan las distintas concordancias calderonianas (Flasche 1980, Mensching 2003 y 2013). Lo que sí goza de un uso acreditado es el adjetivo “activo”, a menudo empleado como epíteto de “vida” (en oposición a la vida contemplativa o especulativa), “voz”, “oración”, y, en el caso de Calderón, de “fuego” y “llama”.⁴² Así es como Antonio Fernández de Azevedo entendió la palabra, pues añade en su edición de 1741 una coma al final del verso: la amante llama lleva tras su impulso las pasiones del ánimo, y, al ser activa, también se lleva el corazón, inflamándolo.⁴³ El hipébaton resulta muy forzado, y sin duda es preferible interpretar la palabra como verbo, aunque sea un hápax. Ahora bien, esta vacilación sintáctica cobra cierto interés cuando uno recuerda la distinción entre purgación activa y pasiva, especialmente en la teología mística de San Juan de la Cruz, y resulta tanto más sugestiva cuanto que atañe al agente mismo del canto. Si el término es un verbo, implica una participación efectiva del cantante, cuyo “corazón” ha sido activado, es decir que tiene “poder y virtud para obrar” (*Aut.*); si en cambio es un adjetivo, se entiende que el que obra en el cantar litúrgico ya no es el hombre, pasivo, sino aquella “llama que consume y no da pena” (*Cántico espiritual*, B, 39). De manera análoga a lo que ocurre en la unión mística, Dios sería el que anima la voz de un individuo que se ha entregado enteramente al Creador, o por decirlo de otra manera, que se ha silenciado a sí mismo para experimentar la *pasión* de amor.⁴⁴

El segundo punto curioso se halla en el verso central, “espíritu que eleva”. La única lectura posible consiste en considerar el sintagma como una aposición de “el armonía”, asociada al espíritu divino que abrasa como la llama y eleva el alma.⁴⁵ Sin embargo, no deja de ser disonante la yuxtaposición de los verbos

42. La colocación abunda tanto en sus comedias profanas como en su obra religiosa, autos y comedias de santos. A modo de muestra, citemos *El gran príncipe de Fez* (“Sí está / y más si su llama activa / alumbrándote en tus dudas, / es la que te solicita / tu buen genio”, 1966: 1386b) o la primera versión de *Tu prójimo como a ti*, en boca de Lascivia (“Oírlo me espanta, / porque ¿cómo puede ser / siendo yo la activa llama / —este corazón lo diga / que al hombre robó mi saña— / de aquel... —¿cómo lo diré / que no cause disonancia? — / de aquel lazo natural / que liga, une, ciñe y ata / la sucesión de una en otra, / que sin mi noticia haya / concebido nadie?”, vv. 1417-1428).

43. “Bien como amante llama, / que tras su impulso lleva / las pasiones del ánimo; y activa, / el corazón que inflama, / espíritu que eleva, / prorrumpe en llanto; que aunque compasiva / suene allí, aquí festiva, / no distan canto, y llanto, / (que el llanto del amor también es canto)” (*Discurso métrico-ascético*, 1741: 9).

44. Véase este fragmento de la *Noche Espiritual*: “Porque, por más que los principiantes en mortificar en sí se ejerciten todas estas sus acciones y pasiones, nunca del todo, ni con mucho, pueden, hasta que Dios lo hace en ellos *pasivamente* por medio de la purgación de la dicha *Noche*” (*Noche Espiritual*, I, VII, 5). Respecto a la teorización de la purgación activa y pasiva por San Juan, véase la concisa presentación de Cilveti (1974: 219-235), así como Poppenberg (2009: 108-110).

45. Encontramos hartas alusiones al espíritu que no sólo eleva, sino que también “inflama”, en la obra sacramental de Calderón. Véase por ejemplo *La hidalga del valle* (“El Amor Divino soy, / su alto

“eleva” y “prorrumpo”, siendo el sujeto de este, a pesar de lo que afirma García de la Concha (2000: 54), no el “espíritu”, sino la “armonía”, como indican los dos adjetivos en femenino “compasiva” y “festiva”. Asimismo, el paralelismo que se observa con el verso anterior, “el corazón que [la llama] inflama”, crea un espejismo sintáctico que hace del sustantivo “espíritu” ya no el sujeto, sino el objeto del verbo “elevar”: el canto sería esa fuerza irresistible que arrastra las pasiones, inflama el corazón y eleva el espíritu, entendido ya no como *pneuma* divino sino como el alma misma.⁴⁶ Sin extrapolar con demasía, me atrevería a afirmar que estas anfibologías sintácticas son voluntarias, ya que permiten urdir un misterio en torno al agente del canto, tanto el alma del cantor como el mismísimo espíritu divino.

La segunda parte de la estancia no plantea tantos problemas: la consecuencia del contacto con la llama de la armonía divina no puede ser otra que el canto o el “llanto del amor”, ambos relacionados en la coda por la rima y el quiasmo. La equiparación entre canto y llanto se justifica desde dos puntos de vista. A nivel teológico y espiritual, san Agustín ya recordaba en sus *Confesiones* (X, 33) las lágrimas que le despertaban los cantos eclesiásticos. Estas se acrecientan cuando se canta un salmo, ya que el alma se arrepiante entonces de los pecados cometidos, como recuerda santo Tomás:

Por eso dice Gregorio, en su primera homilía sobre Ezequiel, que la voz que canta el salmo, si está guiada por la intención del corazón, prepara un camino para que el Señor Todopoderoso llegue al corazón, de modo que derrame sobre el alma atenta los misterios de la profecía o la gracia de la compunción (traducción nuestra).⁴⁷

Las lágrimas, ligadas a las “consonancias de lamento” del canto (*Indulto general*, v. 18), son las de aquel que alaba a Dios a la vez que padece el destierro terrenal, las del converso que experimenta el amor divino y que, consciente de sus pecados, emprende la vía de la penitencia. La estancia introduce así, de manera todavía implícita, la interior unión del silencio y del canto, pues las lágrimas se presentan como el culmen inefable de este, la manifestación del silencio

Espíritu me inflama, / y pues Él es quien asiste / a los pontífices, calla”, vv. 1403-1406) o *El tesoro escondido*, en el que Gentilismo huye de Idolatría, atraído precisamente por una música que le promete aliviar sus fatigas (“Nuevo espíritu me inflama / y he de ir tras quien me llama”, vv. 674-675).

46. La sinonimia entre “espíritu” y “alma” se explicita en varios autos, como en *El pleito matrimonial*: “Esta llama que arde fría, / la vida de los dos es: / apenas [Cuerpo y Alma] os juntáis, pues, / cuando nace de los dos, / haciendo en un punto Dios / un compuesto de los tres, / que somos Cuerpo, Alma y Vida; / Cuerpo, bruto material, / Alma, espíritu inmortal, / y Vida, llama encendida / que de los dos procedida / vive tan sujeta al viento, / que de uno en otro momento / duda lo que ha de durar, / pues de inspirar a espirar / no hay más que solo un acento” (vv. 323-338).

47. “Ideo Gregorius 1 Hom. dicit super Ezech. quod vox psalmodiae, si cum intentione cordis agitur, omnipotenti Deo per eam ad cor iter paratur, ut intentae animae aut prophetiae mysteria, aut gratiam compunctionis infundat” (*Postilla super psalmos*, Prooemium).

interior que ratifica la conversión del celebrante.⁴⁸

La *concordia* entre llanto y canto, obra del “amor”, la avala la tradición teológica pero también, evidentemente, la tradición poética, desde la elegía latina —recordemos el ovidiano “*elegiae flebile carmen*” (“la elegía es la canción que piden las lágrimas”, *Heroidas*, 15)— hasta la lírica amorosa renacentista, bajo la égida de Petrarca que relaciona, como bien se sabe, el canto alegre del pasado con el llanto triste del presente en la Rima 229 (*Cantai. Or piango*) y lo contrario en la rima 230 (*I’ piansi. Or canto*). De ahí que no sorprenda la referencia en los escolios al poeta toscano:

Praestat enim flendo ad gaudium, quam gaudendo ad gemitum Petharca (sic), *Dial.24 Si flebat tristis, dulcis caneat amor: alter Poeta.*⁴⁹

Muy mejor es llorando venir al gozo que gozando al lloro, Petrarca, Diálogo 24. (Petrarca 1510: 18v^o)

Si acaso lloraba triste, dulce cantaba Amor, el otro Poeta (traducción nuestra).

Como se ha dicho al principio del presente artículo, estas dos referencias son las dos únicas que no pertenecen a la esfera de la erudición cristiana. El riesgo de presentar a un poeta como *auctoritas* explica sin duda el que se cite a Petrarca en su faceta de filósofo, aludiendo a sus *Remedios contra próspera y adversa fortuna*, que gozaron de una amplia difusión en España incluso antes de su traducción por Francisco de Madrid (Valladolid, 1510), y que ocupan asimismo un papel importante en las *Polyantheas* de Mirabelli y Lange (Cherchi 2005). Este, de hecho, cita la totalidad del diálogo XXIII en el apartado dedicado a la “*Musica*”, en la subsección “*Philosophicae Sententiae*” (1608: 754b-755a). Ahora bien, motivos hay para pensar que, en este caso, Calderón no recurrió a la antología: además de las erratas —tanto en el nombre del poeta como en el número del diálogo—⁵⁰ resulta extraño que sea la única referencia de todo el elogio que proceda de esta sección de la *Polyanthea*, y no sorprendería que emanara de la propia cosecha del poeta. Asimismo, el vínculo con la estancia resulta un tanto postizo, si bien existen afinidades entre ambos textos —concretamente, la asociación dinámica del lloro y de la alegría, reflejado en el poema por la distribu-

48. Respecto a la relación entre música y llanto en los autos sacramentales, Ignacio Arellano cita un sermón de San Máximo de Turín que viene como anillo al dedo: “Las lágrimas, digo yo, son como plegarias calladas, no invocan el perdón y ya lo merecen; no defienden la causa, y a pesar de ello obtienen misericordia; así, la intercesión de las lágrimas es más eficaz que las palabras, las lágrimas jamás son vanas” (1997: 120b).

49. Se percibe en este escolio otro error en el empleo del latín, puesto que el autor parece confundir “*alter poeta*” (“el otro poeta”, es decir, de una pareja) y “*alius poeta*” (“otro poeta”, diferente).

50. El diálogo que trata de la música es el diálogo XXIII, como aparece referenciado en todas las ediciones de la *Polyanthea* que he consultado. El diálogo XXIV está dedicado al “*chorus*”, es decir a la danza.

tiva “aunque compasiva suene allí [...] aquí festiva”. Recordemos rápidamente que el diálogo alegórico se abre con la censura de Razón (*Ratio*), que le reprocha a Gozo (*Gaudium*) su deleite al “cantar y tañer”, cuando tendría más bien que deleitarse “con lágrimas y suspiros”, pues “muy mejor es llorando venir al gozo, que gozando al lloro”. Razón profiere entonces una serie de vituperios en contra de la música, aunque reconoce, conforme a la idea según la cual la templanza es el mejor instrumento para luchar contra los vaivenes de la fortuna, que “deleitarse casta y moderadamente es alguna humanidad, mas dejarse vencer y como con liga pegarse, es muy gran vanidad” (1510: fol. 19 r^o).⁵¹ Advierte así que los efectos de la música en los hombres generosos son sumamente variados: desde la vana alegría al placer devoto, acompañado a veces por “piadosas lágrimas” (1510: 18v^o). Es curioso que Calderón no traiga a colación este último fragmento, presente en la *Polyanthea* y más acorde con lo que describe en la estancia. Esta extrañeza se prolonga con la apostilla siguiente, atribuida a un poeta anónimo. No he logrado encontrar la fuente de la cita: puede que sea un verso que Calderón cite de memoria, con las inexactitudes inherentes a tal práctica, aunque también podría ser una creación del poeta, ya sea una traducción al latín de algún verso castellano,⁵² ya sea una invención *ex nihilo*, puesto que el verso, por su estructura en quiasmo, parece típicamente calderoniano.⁵³

Es razonable pensar que, en este caso, los escolios no precedieron a la composición de la estancia, sino que, al contrario, fueron añadidos *a posteriori*, para otorgarle un barniz erudito que no deja de ser artificial. Más aún, lo que se observa es una contaminación de los *marginalia*, espacio textual reservado al erudito perito en teología, por las referencias filosófico-poéticas del poeta-dramaturgo. Dicho fenómeno de confluencia, que podría reflejar la preeminencia del poeta respecto al erudito, concuerda en realidad con el contenido mismo de la estancia, cuya estructura circular — la estrofa se abre con la “amante llama” y acaba con el “llanto del amor”—, hace del amor divino el agente capaz de fundir

51. “*caste ac sobrie delectari humanitas quedam, capi autem et molliter inviscari vanitas multa est*”.

52. Pienso por ejemplo en estos versos de Gutierre de Cetina, muy parecidos a los que cita Calderón: “solía cantar de amor dulces clamores, / ahora lloro triste” (soneto CXCIX, vv. 1-2). El poeta se inspira, como observa Jesús Ponce Cárdenas, de un soneto de Tansillo, él mismo heredero de la Rima CCXXIX de Petrarca. Los versos de Cetina comparten con el verso latino la doble oposición cantar / llorar y dulce / triste. La diferencia principal reside en el hecho de que el verso latino, además de hacer del amor el sujeto de los dos verbos, oblitera la distancia temporal entre el canto y el llanto: ambos forman parte del pasado.

53. No faltan en las obras del dramaturgo las variaciones en torno a las dos parejas antitéticas “alegría, dulzura / tristeza” y “canto / llanto”, y algunos de sus versos se parecen claramente al que se cita en los escolios. Véase por ejemplo *El Divino Orfeo* (“Tan dulcemente enamoran / tus voces que al cielo encantan, / cuando tus amores cantan / como cuando dulces lloran”, 1634, vv. 1075-1078), *El Cordero de Isaías* (“Si mucho era el pavor, el gozo es mucho, / pues otra voz más dulce y más sonora / alegre canta lo que aquella llora”, vv. 785-787) o *El día mayor de los días*, donde se repite el estribillo “Alegre llora lo que triste canta” (vv. 816, 819, 839, 851, 861).

y confundir el corazón arrepentido con la alabanza, el llanto con el canto. A zaga de san Juan de la Cruz, el poeta concluye el primer momento del elogio aunando la docta teología con los tópicos de la poesía amorosa, ya sea profana o sacra, para designar el punto de acmé del canto eclesiástico, que coincide con un acto de contrición, con esa conversión del corazón que Calderón explora cabalmente en sus comedias hagiográficas y en sus autos.

Disquisiciones etimológicas (vv. 284-319)

Tras haber definido el canto en su dimensión íntima y espiritual, la *figura loquens* trata de delimitarlo por su forma y contenido. Para ello, lleva a cabo unas pesquisas que le permiten demostrar que es en los salmos, cantera de las canciones entonadas por el coro, donde reside la armonía por antonomasia.

Su nombre se deduce
del docto frase griego,
cuya etimología interpretando
al “cántico” traduce
“voz herida”, a que luego
añade el “himno”, que es orar cantando;
de manera que cuando
solo en sonido acaba,
es canto, y himno cuando a Dios alaba.

*Inflexio vocis, S. Isid lib.
2. cap. 19
Deffert ab Hymno, quia
Hymnus est, Laus Dei
cum Cantico Thom. in
Psalmis.*

De himno y canto trasciende
su unísona blandura
a ser salmo después, cuyo conuento
de “salterio” descende,
que es cuando su dulzura
se acompaña de músico instrumento,
de suerte que el acento
el canto es, la voz pía
el him[n]o, y el salterio la armonía.⁵⁴

*Graeci canticum hymnum
vocant, et etiam Psalmum,
sed propriè Hymnus
dicitur, qui voce naturali
fit. Psalmus cum aliquo
musico instrumento: unde
Psalmodia deducitur
canticum mysticum, ut
cum aliquis ad cytharam,
sive aliud musicum,
instrumentum canit Ipse
Isidorus ut supra.*

Aunque “cánticos” e “himnos” son a menudo sinónimos en los autos, aquí Calderón los distingue mediante aquellos juegos etimológicos recurrentes en la oratoria sacra medieval y muy del gusto del poeta (Engelbert 1970: 119-121 y

54. Me permito modificar la puntuación que proponen Feijoo y Sánchez Jiménez en su edición del poema (“de suerte que el acento / el canto es, la voz pía, / el himno y el salterio, la armonía”).

López Martínez 1991). La clasificación que propone no se adscribe, al parecer, a ninguna tipología canónica precisa,⁵⁵ sino que se construye de manera aditiva (“añade”, “se acompaña”): del cántico como fenómeno acústico (“sonido”, “acento”) se pasa al himno, definido por su contenido (la alabanza). Cuando la aclamación de Dios asocia la voz humana y el “músico instrumento”, se vuelve salmo, de suerte que este se singulariza por su capacidad de “organizar” el *cantum*, la *res cantata* y el *musicum instrumentum*.⁵⁶ La compenetración armónica de elementos dispares se traduce retóricamente por una serie de recursos que vertebran las dos estancias: paralelismos sintácticos —una subordinada relativa introducida por el pronombre “cuya/cuyo” en el tercer verso de cada estrofa, una coda que se abre por las conjunciones consecutivas “de manera que” y “de suerte que”—, quiasmos (“es canto y himno” / “de himno y canto trasciende”), sinónimos (“unísona blandura”, “concento”, “armonía”), juegos paronomásticos (“cuando” / “canto”, “acaba” / “alaba”). El arte del poeta también reside en el dinamismo con el que presenta su indagación. Más allá de los verbos de movimiento, que bien podrían imitar de nuevo las modulaciones del canto (“se deduce”, “trasciende”, “desciende”), la energía de la pesquisa se sustenta en las definiciones plurales y progresivas que el poeta propone para cada término: el canto es “voz herida”, “sonido” y “acento” —tanto el tono de la voz como “el modo con que el músico entona y canta, según reglas y puntos de Música” (*Aut.*)—; el himno es oración cantada, alabanza y finalmente, por hipálage, “voz pía”. Añádase a ello la antanaclasis en torno al término “salterio”, que designa primero el instrumento mencionado repetidas veces en la Biblia y luego el libro de los Salmos y el Libro del coro.

Estas explicaciones se apoyan en las “*Definitiones et etymologiae*” que abren la sección dedicada al “*Canticum*” en la *Nova Polyanthea*. Para facilitar la comprensión, citamos íntegramente el apartado:

Canticum, Graece, ᾠσμα, ατος, τὸ,⁵⁷ et est exultatio mentis de aeternis habita, prorumpens in uocem et differt ab hymno, quia hymnus est laus Dei cum cantico. *Hoc ex B. Thomas Psal. prolo.co. I. fin.*

Graeci canticum, hymnum uocant: Item psalmum: Sed propriè hymnus dicitur, qui uoce naturali fit: Psalmus, cum aliquo musico instrumento. Vnde psalmodia deducitur, canticum mistum, ut cum aliquis ad citharam, siue aliud musicum ins-

55. Las ordenaciones varían de un teólogo a otro e incluso se contradicen. La que propone Calderón se asemeja de lejos a la de Gregorio de Nisa. Véase Gerold (1973: 116-122).

56. Recordemos las palabras de Agustín, ya citadas: “me muevo, no con el canto, mas con las cosas que se cantan. Cuando se cantan con llana y suave voz, gran provecho siento desta costumbre.” (*Confesiones*, X, 33).

57. A partir de 1613, se añaden las indicaciones siguientes: “ὠδή. Hebr. Schir. Psal. 96. 1 & 137.4 à verbo Schar, cecinit, cantavit. Hinc σπιζω, fistula cano, σπυγξ, fistula”. El término ὠδή (*ôidê*) remite al canto de elogio o de luto, al canto religioso, al canto acompañado de instrumentos y, finalmente a la poesía lírica (*Bailly*).

trumentum canit. Hinc etiam psalterium, instrumentum musicum. Psalmus autem από τοῦ ψάλλω deriuatur, quod significat canto.

Cantus, est inflexio vocis: nam sonus directus est. Praecedit autem sonus cantum, *Isid. l. 2.orig. c. 19.*

Canticum est vox cantantis in laetitiam. Psalmus autem dicitur, qui cantatur ad psalterium, quo usum esse Prophetam David in magno mysterio prodit historia. Haec autem duo in quibusdam Psalmorum titulis iuxta Musicam artem alternatim sibi apponuntur. Nam canticum psalmi est, id quod cum organum modulatur, vox postea cantantis eloquitur. Psalmus uero canticum quod humana vox preloquitur: ars organi modulantis imitatur. *Idem Isidor. l. 6. Orig. c. 19.*⁵⁸

Señalemos primero algunos elementos que demuestran de nuevo que Calderón no consultó las fuentes primarias. El primer caso se da con el texto de santo Tomás: el texto que Calderón reproduce en el margen es la versión levemente modificada por Mirabelli.⁵⁹ Más significativa es la cita que el poeta atribuye erróneamente a san Isidoro (*Graeci canticum hymnum vocant...*). La confusión se debe a una lectura incorrecta de la *Polyanthea*, donde la división en párrafos indica que el segundo texto convocado no procede de las *Etimologías*, sino de una fuente que el compilador no explicita.⁶⁰ Dicho esto, el cotejo del poema con la

58. “*Cántico*, en griego *asma*, *atos*, *to*, y es la exultación del alma suscitada por las realidades eternas, que prorrumpe en voces. Difiere del himno, porque el himno es la alabanza de Dios con canto, según santo Tomás en el prólogo de sus *Comentarios de los Salmos*.

Los griegos llamaron al cántico con las palabras “himno”, o lo que es lo mismo, “salmo”, pero lo que se llama propiamente ‘himno’ es lo que se canta con la sola voz, mientras que el salmo se acompaña con un instrumento musical. De ahí se deduce que la salmodia es un cántico mezclado, como cuando se canta con una cítara o con otro instrumento musical. De ahí “salterio”, un instrumento musical. *Salmo* deriva de *psállo*, que significa ‘yo canto’.

Canto es la inflexión de la voz, pues el sonido se emite de forma directa; es decir, el sonido es previo al canto (Isidoro, libro 2 de los *Orígenes*, capítulo XIX).

Cántico es el canto de alegría. *Salmo* se dice del canto entonado con acompañamiento del salterio. La historia cuenta que los empleó el profeta David con un misterio profundo. En algunos títulos de los Salmos se menciona los dos tipos, cántico y salmo, que se entonan alternativamente de acuerdo con el arte musical. En efecto, el *cántico del salmo* se da cuando la melodía que el órgano ha modulado es después entonada por la voz del cantante. Por su parte, el *salmo del cántico* se da cuando interviene primero la voz humana y, a continuación, el órgano imita su melodía. Isidoro, libro 6 de los *Orígenes*, capítulo XIX” (traducción nuestra, salvo las dos citas de Isidoro que proceden de Isidoro 2004: 600-601).

59. El prólogo del *Comentario a los Salmos* reza: “*Et hinc sumitur ratio tituli qui est, incipit liber hymnorum, seu Soliloquiorum prophetae David de Christo. Hymnus est laus Dei cum cantico. Canticum autem exultatio mentis de aeternis habita, prorumpens in vocem. Docet ergo laudare Deum cum exultatione*”.

60. El texto aparece en varias compilaciones. La ocurrencia más antigua que he encontrado se halla en el *Cornu copiae* del filólogo Niccolò Perotti (1429-1480), una de las varias fuentes, precisamente, de la *Polyanthea* de Mirabelli. Se trata de un comentario enciclopédico de los epigramas de Marcial, a la vez diccionario e ingente compilación de autores clásicos, medievales y humanistas, que se imprimió por primera vez en Venecia en 1489 y que gozó de notable éxito (Furno 1995: 13-14). Al comentar el verso “*quicquid fama canit, domat arena tibi*” (*Liber de spectaculis*, V, 4), el obispo de Siponto emprende una larga disertación sobre el canto, en la que se encuentra

Polyanthea aclara la composición de la estancia calderoniana. Empezando por la definición del canto. La referencia al “docto frase griego”, sorprendente puesto que “*cantum*” y “*canticum*” son voces puramente latinas (contrariamente a “himno” y “salmo”, que son voces griegas), se infiere de la definición de la *Polyanthea*, que presenta el *canticum* como equivalente, y no como “derivado”, del *asma* griego. También resulta enigmática la definición del cántico como “voz herida”. Los estudiosos que han trabajado el poema han propuesto algunas hipótesis, sin que ninguna resulte del todo convincente.⁶¹ En realidad, la imagen se justifica de tres maneras. Desde el punto de vista físico, cabe recordar que el verbo “herir” puede ser sinónimo de “tocar una cosa en otra, como herir el oído”, o “golpear” (*Aut.*).⁶² Precisamente, Aristóteles define la voz como “el golpe del aire inspirado, por la acción del alma residente en estas partes del cuerpo, contra lo que se denomina tráquea” (*De anima*, II, 9, 420b25), definición que Herrera (2001: 453) recoge en su anotación del soneto 29 de Garcilaso: “Es la voz herida del aire, o lo que resulta d’ella, o el mismo aire herido”. Si lo que define el cántico es su dimensión acústica, i.e. el hecho de ser sonido y voz, entonces la imagen creada por el poeta puede entenderse como un pleonasma. La aclaración física se enriquece con una explicación de índole retórica y musical. En los *marginalia* se menciona la definición isidoriana del canto como “*inflexio vocis*”:

Voz es la verberación del aire por el hálito espirado, y de ahí que a las palabras se les llama *verba* [...] Canto es la inflexión de la voz, pues el sonido se emite de forma directa; es decir, el sonido es previo al canto. (III, 20, 2-8)

El arzobispo de Sevilla no alude a ninguna “herida”, sino a las variaciones y a los quiebro de la voz, y uno podría preguntarse si la imagen no emerge de una confusión, por parte del poeta, entre *inflexio* e *inflictio* (el hecho de golpear). Ahora bien, el término *inflexus* puede designar también la modulación que el orador o el cantante adopta para obtener un tono lastimero y patético.⁶³ Quizás

el párrafo reproducido en la *Polyanthea* (1496: 156 r^ob). Si bien Perotti se sirvió seguramente de las *Etimologías* (y en particular de *Etimologías*, VI, 19, 17), los dos textos difieren.

61. Rivers (2009: 60) explica la metáfora apoyándose en un fragmento de las *Etimologías* (VI, 19, 15), en el que Isidoro distingue los términos *diapsalma* y *synpsalma*: “En cambio hay otros autores que estiman que se trata de un término griego con el que se señala un intervalo en el canto; en este sentido, dado que es salmo lo que se canta, *diapsalma* es el silencio que se intercala en el canto”. No veo en qué medida esta cita permite explicar la imagen de la “voz herida”. De la misma manera, García de la Concha escribe que la explicación se encuentra en Mirabelli: “En efecto, dice Mirabello ‘*canticum*: graece *asma*’. Ahí toma pie el poeta para crear esa imagen hermosa de ‘voz herida’, cercana, y tal vez contagiada, de la definición que Isidoro da de ‘voz’ (2000: 55). Tampoco entiendo esta interpretación, salvo si se considera que Calderón haya confundido el griego *asma* y el español “asma”, lo que me parece descabellado.

62. El *Diccionario de la Lengua Española* define la voz como el “sonido que forman algunas cosas inanimadas, heridas del viento o hiriendo en él” (*DLE*).

63. Cicerón, en el *De oratore*, menciona la “*inflexa ad miserabilem sonum voce*” (la voz quebrada

Calderón pensara en esta acepción, que le permitía además tejer una continuidad con la estancia anterior y el “llanto del amor” entonando por el alma. Finalmente, cabe señalar una interpretación de tipo alegórico, si uno tiene en mente la expresión “herir la cuerda”, “voz que usan los músicos” para designar el hecho de tocar o pulsar la cuerda de un instrumento (*Aut.*). La palabra aparece con ese sentido en la loa del *Sacro Parnaso*, cuya temática es precisamente la alabanza a Dios mediante cantos y himnos:⁶⁴

el mismo David tantos métricos
salmos ha escrito,
por quien del Salterio acorde
hilados nervios oímos,
tan dulcemente quejosos
cuanto diestramente heridos.

(vv. 60-65)

Claramente, la definición se relaciona aquí con el salterio como instrumento musical y con el sentido etimológico de $\Psi\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega$ (“tirar hebra por hebra”, “tirar y soltar” y de allí “hacer vibrar” la cuerda de un arco o de un instrumento, y finalmente “cantar” y “entonar un himno”), pero puede generalizarse al canto si recordamos la lectura alegórica de los instrumentos a la cual ya hemos aludido: el canto es “voz herida” porque es el sonido emitido por el corazón, cuyas cuerdas son heridas por el amor divino. La interpretación alegórica es tanto más pertinente cuanto que “tocar las cuerdas del corazón”, i.e. herirlas, es en las epístolas paulinas una perífrasis que designa el acto de alabar a Dios con himnos, como recuerdan los distintos diccionarios del griego neotestamentario (a modo de ejemplo, Thayer 1889: 675a).⁶⁵ La ima-

en un tono lastimero, II, 193). Tenemos algo similar en el libro X de la *Historia Natural* de Plinio, cuando menciona el canto del ruiseñor. Véase Arbo (2008: 267-268).

64. Que sepamos, la relación entre los dos textos no ha sido observada por la crítica. La atribución de la loa es dudosa. Si bien don Pedro Pando y Mier la incluyó en su edición de los autos sacramentales de Calderón (*Parte Quinta*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga 1717: 1-5), Ignacio Arellano y Miguel Zugasti (1994: 171) consideran que en realidad fue escrita por Bances Candamo en 1687, como prolegómeno de su auto *Primer duelo del mundo*, pues la loa menciona la “novedad” del auto, lo que sólo puede entenderse respecto a los autos de Calderón, el “Fénix esclarecido” (v. 276). Ahora bien, en su edición, más tardía, del auto, Antonio Cortijo Ocaña la atribuye sin mayor discusión a Calderón, aduciendo la perfecta “adecuación entre el contenido y el estilo de loa y auto” (Cortijo Ocaña 2006: 11 y 2007). Las numerosas afinidades entre la loa y la “Exhortación”, textuales y dramáticas —la loa escenifica al personaje de Culto, atraído por el misterioso canto que entona el Coro, “imán de [sus] sentidos” y que le suspende dos veces “con su acento y con su duda” (vv. 8-11)—, así como la coincidencia temporal, arguyen en favor de la autoría calderoniana.

65. “Recitad entre vosotros salmos, himnos y cánticos inspirados; cantad y salmodiad en vuestro corazón al Señor” (*cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*, Efesios 5, 19). Los Padres, muchos de ellos hostiles al uso de instrumentos en el culto, fomentaron por ello la interpretación

gen calderoniana sirve entonces de bisagra poética, al vincularse tanto al “llanto del amor” descrito en la estancia anterior como a la voz, ya no “herida” sino “pía”, que define el himno. Los deslices que se perciben respecto a los *marginalia*, entre “*inflexio*” y “herida”, se explican así por una voluntad de consolidar la trabazón poético-teológica del poema y de hacer que las imágenes se respondan la una a la otra. Esto se confirma con la descripción que Calderón propone del “himno”, apoyándose en aquella de santo Tomás, “*Laus Dei cum cantico*”. Sin duda cualquier lector del poema conocía esta definición. Uno de los primeros en enunciarla fue san Agustín, precisamente para distinguir el himno del cántico,⁶⁶ y el dictamen será recuperado por Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, VI, 19, 17), Pedro Lombardo (PL 191, 1284), santo Tomás, entre muchos otros.⁶⁷ Prueba de su popularidad todavía vigente en el siglo xvii es su inclusión en el *Tesoro* de Covarrubias. Ahora bien, Calderón la traduce por un “alabar a Dios” y un “orar cantando”. Esta última propuesta, sin ser errónea, es inexacta: la oración implica la *laus* sin necesariamente confundirse con ella, pues es ante todo “petición”, súplica o ruego.⁶⁸ El yerro le permite al poeta tejer un nuevo vínculo, aquí sintáctico, entre oración y canto —recordemos que ambos se comparaban al humo del incienso—, convocar el motivo de la oración vocal, uno de los polos en torno a los cuales gravita el poema, y anunciar, al menos en su expresión, su identidad con la oración mental, pues el sintagma prefigura el “callar [...] hablando” y el “hablar callando” gongorino que concluirán la disertación erudita (vv. 424-425).

El canto alcanza su perfección cuando pasa a ser salmo, lo cual no coincide con lo que al respecto afirman las tradiciones patrísticas.⁶⁹ A partir de la cita de Perotti que aparece en la *Polyanthea* (a la cual se debe incluso la presencia del

alegórica de los instrumentos mencionados en la Biblia, considerando, como Atanasio, que el cuerpo entero del hombre es una lira o más generalmente, como Clemente de Alejandría, un instrumento polifónico en el que la lengua es el “salterio del Señor”. Véase Gérold (1973: 125-134 y, para los pensadores medievales, 176-179).

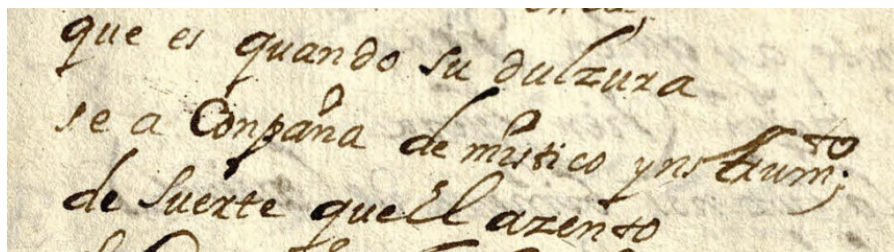
66. Los tres elementos que constituyen el himno según Agustín son “cántico, alabanza, y ésta de Dios”: “Los himnos son alabanzas de Dios con cántico [*Hymni laudes sunt Dei cum cántico*]; los himnos son cantos que contienen alabanzas de Dios. Si hay alabanza y no es de Dios, no existe himno; si hay alabanza y es de Dios y no se canta, no existe himno” (*Enarraciones*, 72, 1).

67. Se puede ver una lista en la base de datos *Corpus Corporum*, realizada por el instituto de filología griega y latina de la Universidad de Zúrich. La cita también aparece referenciada en la *Glossa Ordinaria* medieval. Véase al respecto el proyecto *GLOSS-e*, llevado a cabo por Martin Morard, investigador del CNRS.

68. “Oración significa ‘petición’. Pues ‘orar’ es ‘pedir’ del mismo modo que ‘obtener’ (*exorare*) es ‘impetrar’” (*Etimologías* VI, 19, 59).

69. Gérold (1973: 119-120) observa que, a pesar de las distinciones terminológicas, todos los Padres concuerdan en la superioridad de la himnodia respecto a la salmodia, pues la primera es de índole celeste y divina. El historiador trae a colación la homilía de Crisóstomo a la epístola a los Colosenses, según el cual “los salmos lo contienen todo, pero los himnos no tienen nada de mortal” (IX, 2).

verbo “desciende”, eco del “*deducitur*” que aparece en la apostilla), Calderón define el salmo como aquel dulce canto que aclama la grandeza divina *cum vocibus et instrumentis*. Su superioridad se justifica precisamente por su armonía: “concento” de las voces concertadas y consonancia entre voces e instrumentos que reflejan la armonía del alma, la armonía celestial y, por ende, la eufonía entre ambas. Respecto a este fragmento, se percibe una nueva discrepancia entre los escolios y la *Polyanthea*, pues si los primeros rezan “*Psalmodia deducitur canticum mysticum*”, la segunda habla de “*canticum mistum*”, esto es, “mezclado”. Como la estrofa no alude a la supuesta índole “mística” del salmo, la diferencia podría achacarse a un descuido de Calderón o del copista. Ahora bien, la disimilitud entre *mistum* y *mysticum* rebasa la mera errata y no se debe descartar la hipótesis de un cambio voluntario. En una versión manuscrita del texto, conservada en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford y contemporánea a la composición del poema según Peter Andrachuk (2002: 170), este lee “su dulzura / se acompaña de místico instrumento” (ms. Spanish e. 9: fol. 81 rº).



Un copista presuroso podría haber leído perfectamente “místico” donde un original decía “músico” o viceversa, haber leído “músico” cuando el manuscrito dice “místico”. Si los versos tratan de ser fieles al escolio marginal, tienen que decir “músico instrumento”, pues en aquel se lee “*musicum instrumentum*”. Ahora bien, el adjetivo “místico” no resulta del todo descabellado y su presencia se puede justificar desde un punto de vista etimológico —como bien se sabe, “mística” deriva de *μύσθης* (*mústēs*, iniciado a los misterios), que procede a su vez de *μύω* (*míō*, cerrar los ojos o la boca), ambos sentidos perfectamente acordes con el propósito mismo del poema calderoniano—, por la coherencia referencial y espiritual con el resto del texto —recordemos la sanjuanina “llama de amor” y la alusión, al final del poema, a las tres vías de la mística (vv. 510-515)—, como por las interpretaciones alegóricas que la patristica proponía del salterio como instrumento. Véase por ejemplo esta explicación de Agustín:

La diferencia que existe entre estos dos instrumentos músicos, es decir, entre el salterio y la cítara, consiste en que el salterio está construido de madera con una concavidad colocada en la parte superior, en la que vibran y suenan las cuerdas;

éstas se pulsán en la parte de abajo y suenan en la parte de arriba.⁷⁰ La cítara se construye también de madera con la concavidad en la parte inferior. Por tanto, el primero parece que pertenece al cielo; la segunda a la tierra. La predicación de la palabra de Dios es celestial. Pero si anhelamos las cosas celestes, no seamos perezosos para ejecutar las cosas terrenas, porque debemos tocar *el agradable salterio con la cítara*. [...] Así, pues, por esto se nos amonestó que a la predicación de la palabra de Dios respondamos con las obras corporales. (*Enarraciones*, 80, 5)

La diferencia entre los instrumentos remite a las dos maneras de servir a Dios —mediante la palabra y las obras, o mediante la obediencia a los preceptos divinos y la aceptación de las tribulaciones terrenales (*Enarraciones*, 42,5).⁷¹ Siguiendo esta lógica, varios Padres defienden la superioridad del misterioso instrumento. Por la posición de su caja de resonancia, el salterio es un modelo de vida: según Gregorio de Nisa, el cristiano debe inspirarse de la música producida por el instrumento, i.e. el salmo, orientándose hacia esa “parte superior” de donde proceden los sonidos “puros y nítidos” (Gerold 1973: 118). El adjetivo “místico” traduciría pues esa elevación, ya observada en la primera parte de elogio y refrendada aquí por el verbo “transciende”, que plasma un movimiento de sublimación y de transfiguración a la vez que enfatiza la íntima relación del salterio, en todos sus sentidos, con lo divino.

Las discrepancias entre, por una parte, la *Polyanthea* y los *marginalia* (“*canticum mistum*” / “*canticum mysticum*”) y entre la *princeps* de 1662 y el Ms. Spanish e. 9 (“músico instrumento” / “místico instrumento”) por otra, constituyen un rompecabezas filológico que no soy capaz de resolver, pero me atrevería a decir que su resolución interesa menos que el abanico de interpretaciones que abre la pareja “místico” / “músico”. En todo caso, la conclusión sobre la armonía del salmo y del salterio, que permite al espíritu “elevarse hacia las regiones superiores” según san Basilio (Gérolde 1973: 127) invita a la *figura loquens* a “transcender” ella también la mera etimología para buscar el fundamento del canto ya no en las raíces latinas o griegas, sino en los cantos originarios, i.e. los cantos angelicales:

70. La oposición entre el salterio y la cítara, que el obispo de Hipona reelabora, procede de Orígenes y es de tradición griega (Dulaey 1998). Resulta difícil saber a qué instrumentos concretos se refiere Agustín, y con él varios Padres de la Iglesia y exégetas medievales, para los cuales el valor de los dos instrumentos es más simbólico y “abstracto” que referencial (Fritz 2018: 113-114 y Robledo Estaire 2007: 15-18).

71. En realidad, Agustín propone varias interpretaciones de la diferencia entre salterio y cítara. En el comentario al Salmo 56, por ejemplo, asocia los dos instrumentos con el cuerpo y las obras de Cristo, que pulsó el salterio al realizar sus milagros, “obrando la carne cosas divinas”, y la cítara al padecer el hambre, la sed, los azotes, la crucifixión y la muerte (*Enarraciones* 56,16). Véase al respecto Robledo Estaire (2007: 5-6 y 13-19).

Bien su origen pudiera
alegar en el Cielo,
sin que antiguo al silencio ceda el canto,
pues en la impírea esfera,
al sacrílego duelo
el himno sucedió del “Santo, Santo”,
y en la tierra, pues cuanto
calló la noche fría
dijo la “Gloria” en métrica alegría.

*Dum praeliaretur
draco cum Michaelae,
audita est vox millia
millium dicentium.
Salus, virtus, et honor
omni potenti Deo, ut
supra.
Dum medium
silentium tenerent
omnia, etc. Angeli
canebant Gloria in
excelsis Deo, et in terra
pax hominibus, etiam
ut supra.*

No creo que se haya insistido lo suficiente en el papel estructural de las alusiones al combate entre Miguel y el demonio y al nacimiento de Jesús: los dos sucesos se mencionan conjuntamente tres veces —primero para evidenciar la índole silenciosa del idioma divino (vv. 233-240), luego para invocar el origen tanto celeste como terrestre del canto (vv. 302-310) y finalmente para concluir en la ausencia de “desavenencia contraria” entre silencio y canto (vv. 390-401)—, de modo que forman la columna que vertebra toda la parte central del poema calderoniano. Dicha disposición es harto significativa: la doble referencia permite inscribir la actividad del coro dentro de un orden cósmico, insertándolo en el fluir de la historia de la salvación que la batalla angélica y el nacimiento de Cristo condensan, de la caída a la redención.⁷² La interrelación se justifica teológica y dramáticamente, pues tanto la historia universal como el canto sacro gravitan en torno a la lógica de la conversión. La batalla del arcángel con el demonio, “sacrílego duelo” (v. 306) e “intelectual batalla” (v. 391), modela, a la vez que explica y origina, la “interior batalla” (v. 249) que se da en cada miembro del coro catedralicio y en cada cristiano. Así se articulan, a lo largo de la disertación, la conversión del corazón —concebida como combate entre silencio y voz—, y la conversión universal, determinada por su carácter agonal: *agon* fundador entre Miguel y Lucifer, entre Cristo y Satanás.⁷³

72. *Stricto sensu*, el combate es el que tiene lugar durante la “guerra de los ángeles”, en el fin de los tiempos, tal y como relata el libro del Apocalipsis (Vigouroux 1912: t. 4, 1072). Ahora bien, la batalla apocalíptica es una réplica de la “primera civil batalla” (*El convite general*, v. 98) en la que Miguel pronunció su “*Quis ut Deus?*” y que conllevó la caída de Lucifer. Los hagiógrafos asocian o incluso confunden las dos batallas (véase por ejemplo Villegas 1591: fol. 172 r^o). La batalla entre Miguel y el demonio es un motivo recurrente en los autos. Véase *El convite general* (v. 97-166), *El Divino Jasón* (vv. 999-1024) o *La Divina Filotea* (vv. 39-142).

73. La constelación del *agon* universal con el *agon* individual, concebido como psicomauia, es fundamental para entender los autos calderonianos y, más generalmente, la espiritualidad española de los siglos XVI y XVII. Véase Poppenberg (2009: 90-93)

Más concretamente, la estancia insiste en la estrecha relación que existe entre el coro angélico y el coro eclesiástico. La idea era común, pues se cantaba al concluir el prefacio de la Misa (*Missale Romanum* 1628: 255), que Calderón citará más adelante (vv. 430-437). Aparece sintetizada en los epigramas que redactó el cardenal Moscoso y Sandoval para defender el poema calderoniano,⁷⁴ y el padre José Laguna la menciona en la interesante aprobación que abre la edición valenciana del poema (Valencia, ca. 1691-1694):

Son los ángeles los músicos más diestros, que en varios coros divididos le cantan a Dios eternas alabanzas en el Templo de la Gloria. Y debe notarse, que, tratando los teólogos de la locución de los ángeles, enseñan, que hablan sin el uso de las voces, manifestando con mudo silencio sus conceptos; en fe de que las alabanzas de Dios salen dignamente de pechos que hablan con retórica muda, y cantan con silencio elocuente (citado en Wilson y Cruickshank, 1973: 24).

El paralelismo se realza por los cantos que ambos coros entonan, ya que la estancia nombra, más allá de la pugna angélica y del nacimiento de Cristo, dos himnos: el *Sanctus* y el *Gloria in excelsis*. Estos dos cantos tenían, y siguen teniendo, un papel importante en la liturgia. El *Sanctus*, fruto de una mezcla entre varios fragmentos bíblicos (Abad Ibáñez y Garrido Boñano, 1988: 326-327, 945), forma parte de la plegaria eucarística. El *Gloria in excelsis Deo* también integra el ordinario de la misa, y se canta durante la liturgia de la palabra, después del *Kyrie*.⁷⁵ La estancia sume así al lector tanto en la historia de la salvación como en la liturgia de la Misa y de las Horas. Los escolios confirman este propósito. Para el primer canto, Calderón se apoya, como ya hizo con la primera ocurrencia del episodio (“*ut supra*”), en el texto del responsorio de la festividad de San Miguel Arcángel, el 29 de septiembre.⁷⁶ Obsérvese sin embargo que si bien el libro del “Apocalipsis revela ser un hipotexto a través de una mediación musical” (Ponce Cárdenas, 2019: 203), al poeta le interesa más el entramado entre cantos litúrgicos que la exactitud bíblica, puesto que el himno del *Sanctus*

74. Los reproduce Jesús Ponce en su estudio: “Entra en el coro y haz dos / oficios de ángel allí: / calla al mundo, calla a ti, / habla solamente a Dios. / Por justo y severo juicio / de Dios, sin habla fenecer / quien al rezar enmudece / tibio en el Divino Oficio” (2019: 143-144).

75. Primero se reservó el canto a la Misa de Navidad, luego a las misas dominicales y de los mártires. Luego se extendió a todas las misas, salvo en Adviento y en Cuaresma (Ibáñez y Garrido Boñano, 1988: 293-295).

76. Véase al respecto Ponce Cárdenas (2019: 202-204). El texto también aparece en el responsorio del 8 de mayo, día de la aparición de San Miguel en el Monte Gargano (*Breviarium* 1655: 879b). Existen en el breviario variantes en torno a este fragmento. Calderón usa por ejemplo “*praeliaretur*”, verbo que aparece en el hipotexto bíblico (Vulgata, Apocalipsis 12, 7) y en la antífona que se cantaba en las laudes del 8 de mayo y del 29 de septiembre (*Breviarium* 1655: 884b, 1081b). El responsorio del 29 de septiembre reza, en cambio, “*commiteret bellum*” (*Breviarium* 1655: 1076a). Asimismo, Calderón invierte, respecto al responsorio, los términos “*virtus*” y “*honor*”.

no fue el que se entonó tras la batalla entre Satán y San Miguel.⁷⁷ En cuanto al *Gloria*, la libertad del poeta se manifiesta no en el desfase entre estancia y escolio, sino en los mismos *marginalia*. Como en el caso del *Sanctus*, el poeta remite a un escolio anterior (“*ut supra*”). Ahora bien, a la hora de evocar el silencio de la noche navideña, Calderón citaba en el margen el introito de la Misa del Domingo de la Octava de Navidad (*Missale* 1628: 34)⁷⁸ y de la Vigilia de Epifanía (*Missale* 1628: 42). Aquí, la glosa añade al introito, y sin especificarlo, los primeros versos del *Gloria*, que coinciden con el texto evangélico (Lucas 2, 13-14).⁷⁹ Estas modificaciones que podrían pasar desapercibidas reflejan esa penetración, que se observa en la estancia, de lo bíblico, i.e. la historia de la salvación, con lo litúrgico. También podrían ser vistas como una muestra de desenvoltura del autor para con las sacrosantas fuentes: por ello se suprimen estos escolios de la edición de 1741 y se remplazan por la cita exacta del Evangelio de Lucas (véase la tabla comparativa al final del artículo).

Los dos episodios bíblicos presentan así el coro como el espacio donde se reúnen cielo y tierra, pero también silencio y canto, pues la *figura loquens* ya los había invocado en la primera parte de la disertación. Así es como surge, en medio del elogio del canto, la paradoja inicial del *Psalle et sile* que la voz poética todavía no está en condiciones de resolver:

Mas si ahora no resuelvo,
pues solo alego agora,
para después dejando este misterio,
al primer punto vuelvo,
y pues ya nadie ignora
qué es cántico, qué es himno y que es salterio,
vamos al ministerio,
tantos siglos oculto,
de cuándo el canto se introdujo al culto.

El propósito de la estancia es ante todo retórico, de ahí la ausencia de *marginalia*: se trata de articular dos momentos del elogio, o más precisamente dos etapas de la indagación poético-erudita a la cual remiten tanto los verbos (“re-

77. Los que cantan *Sanctus, Sanctus, Sanctus* en el Apocalipsis son los cuatro vivientes que rodean el trono de Dios (Apocalipsis 4, 8).

78. Este dato fue señalado por García de la Concha. Recordemos que el introito, y concretamente el fragmento citado por Calderón, se apoya no en el evangelio de Lucas, sino en el Libro de la Sabiduría (18, 14). Para un análisis del texto adaptado a la celebración de Navidad, véase Cabaniss, 1956.

79. Al menos según la *Vetus Latina*, puesto que en la Vulgata se lee “*Gloria in altissimis Deo*”. En el *Magnum Theatrum* de Beyerlinck, en el apartado “*Cantus religiosus*” leemos: “*Christo nato, Angeli qui pastoribus gaudium magnum Evangelizaverant, canebant Gloria in excelsis Deo, etc. Luc, capite 2*” (1656: 72b).

solver”, “alegar”,⁸⁰ “volver”, “ir”) como los adverbios (“ahora”, “para después”). Más concretamente, la estrofa escenifica el proceso reflexivo recurriendo a dos técnicas dramáticas. Al ostentar el movimiento digresivo de su disertación (“para después”, “vuelvo”), el yo lírico revela la atracción centrípeta que ejerce sobre él la *inscriptio* latina.⁸¹ Esta ha irrumpido en el elogio del canto con la evocación del *Sanctus* y del *Gloria*, como si la *figura loquens* hubiera intuido que en estos dos himnos se halla la resolución de la sacra contradicción. El procedimiento no difiere, en realidad, del que se observa en los incipits de las comedias de santos del poeta, en los que el héroe pagano lee un texto relativo al Dios cristiano e intuye que en él reside una verdad a la cual solo accederá más tarde en el drama. El dramatismo de la reflexión se acentúa asimismo por la puesta en escena de un discurso que se dirige a una asamblea (“pues ya nadie ignora”), ya sea la del coro, la de los lectores o más generalmente la de los oyentes de este “sermón en verso”. Precisamente, conforme a una técnica recurrente en la oratoria sacra, Calderón introduce una figura que se asemeja de lejos a una “agudeza por ponderación misteriosa”, en la que levanta “*misterio* entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto”, y concretamente entre el canto y el culto.⁸² Señalemos al respecto que los diferentes testimonios del texto presentan varias lecturas de los últimos versos de la estancia. Como señala Andrachuk (2002: 177), el sustantivo “ministerio” es extraño, ya que difícilmente se puede construir con el complemento “de cuándo el canto se introdujo al culto”. El manuscrito ms. Spanish e. 9 propone otra lectura, “vamos ahora al misterio” (fol. 81 vº), más coherente en cuanto al sentido, pero problemática a nivel tanto métrico —el verso es hipermétrico (ocho sílabas)— como estilístico: el sustantivo “misterio” aparece dos veces en la estancia, en posición de rima y con el mismo significado, y el adverbio “ahora” tres. Tales redundancias difícilmente pueden defenderse en un poeta más o menos digno. Quizás la lectura más convincente sea la que propone la edición de 1741, parecida a la del manuscrito oxfordiano en la medida en que también sustituye “ministerio” por “misterio”. Sin embargo, para evitar las repeticiones, y también porque el verso suena mejor así, sustituye el adverbio “ahora” por el indefinido “a otro” (“vamos a otro misterio”) y reemplaza la primera ocurrencia del término “este misterio” por “el magisterio” (“para después, dejando el magisterio”),⁸³ cambio que el editor considera obligado por

80. Recordemos que el verbo abría la disertación erudita: “habiendo de seguir / de dos leyes tan sagradas / como son silencio y canto, / habré de *alegar* por ambas” (vv. 197-200, énfasis nuestro).

81. Atracción que ya se manifestó en otros momentos del poema: “¿Qué dijera? Más dijera / si a voces no me llamara / aquella primera duda / que tras su eco me arrastra” (vv. 169-172).

82. Respecto al uso de dicha agudeza en la oratoria sacra, véase Blanco (2002: 127-128).

83. “Mas aora no resuelvo, / pues solo alego aora, / para después, dejando el *Magisterio*: / al primer punto vuelvo; / y pues ya nadie ignora, / qué es Cantico, qué es Hymno, y qué Psalterio, / vamos a otro misterio, / tantos siglos oculto, / de quando el Canto se introduxo al Culto” (1741: 10, énfasis nuestro).

la repetición de la palabra en posición de rima y que no resulta del todo incoherente: la *figura loquens* todavía no es capaz de “resolver” la paradoja que plantea el mote sagrado, como lo haría un maestro, y lo único que puede hacer de momento es adentrarse cada vez más en “el corazón del misterio” (García de la Concha 2000: 27).⁸⁴

Un recorrido por la historia del canto litúrgico (v. 320-355)

De hecho, si la primera parte del poema escenificaba al peregrino emprendiendo un recorrido tanto espacial como temporal por la catedral de Toledo y su historia, el lector lo ve ahora viajando hasta el momento inaugural en el que se introdujo el canto en el culto:

En Oriente hay quien diga
tuvo origen: bien fuera
que la luz nos viniera del oriente,
si no hubiera quien siga
que David la primera
vez al arca cantó, y es más decente
creer que pastor invente
el que sagrados loores
canten con sus rebaños los pastores.

La salmodia acredita
esta opinión, que al genio
sigue el afán, que tras su imán le lleva,
y nadie facilita
trabajos al ingenio,
sin que interior espíritu le mueva,
cuya afeción comprueba,
no haber hasta él ejemplo
de que entrase la música en el Templo.

*Anastasi (sic) temporibus,
Flavianus et Theodosius
apud Anthioquiam
canendi, ritum primi in
Oriente instituerunt.
Casiodorus in tripartita
historia, lib. 5. cap. 32.
Quo usum esse Prophetam
David, in magno mysterio
prodit historia. Isidorus
lib. 6. Cap. 192 (sic).
Psalites (sic) egregius
David, David dulcis
cantor, Ps. 23.
Haec duo in quibusdam
Psalmorum titulis iuxta
musicam artem alternatim
sibi apponuntur, Isid. ibi.*

*Cantores a Davide in certo
ordine distributi, Paralipomenon, lib. I.*

84. Así se instaura un nuevo paralelismo con el elogio del silencio, “reservado archivo” y “quietud del espíritu divino”, que también se desenvuelve en el misterio (García de la Concha 2000: 49).

El misterio que rodea el origen del canto litúrgico se plantea en dos series de tres versos cada una que oponen dos tradiciones inmemoriales (“hay quien diga”, “si no hubiera quien siga”): la primera asienta el origen del canto litúrgico en un “Oriente” indefinido, la segunda atribuye esa innovación más concretamente a David. La argumentación, más que histórica, se apoya en un razonamiento alegórico y contrapone la luz del amanecer, que alude al célebre “*ex oriente lux*” (y que remite en el poema tanto a la luz del canto como a la que esclarece el misterio) a la figura del poeta pastor. El proceder alegórico oculta el hecho de que Calderón opone en realidad dos acontecimientos distintos: por una parte, la organización del culto; por otra, la introducción en él de un nuevo tipo de canto. La referencia al Oriente hubiera podido aludir a las civilizaciones paganas en las que el canto siempre ha sido una de las “expresiones genuinas de alegría y un acompañamiento de las fiestas”, como recuerda Vigouroux (1912: t. 2, 551) en su famoso diccionario—, y así lo entiende Boyce (1977: 132) en su análisis del poema. La glosa contradice esa primera interpretación: el texto al cual remite Calderón, un fragmento de la *Historia eclesiástica* (V, 32) del político y escritor latino Casiodoro, relata en realidad la implementación en Antioquía, en tiempos de Atanasio de Alejandría (c. 296-373) —y no “Anastasio”, como reza el escolio—, del canto antifónico, es decir entonado alternativamente por dos coros.⁸⁵ Aunque Plinio ya mencionaba dicha modalidad en su famosa epístola a Trajano (X, 96, 7), los historiadores antiguos, a zaga de Teodoreto de Ciro,⁸⁶ acordaron en atribuir a Flaviano de Antioquía (c. 320-404) y a Diodoro de Tarso (c. 330-394)⁸⁷ la paternidad de la antifona litúrgica, en un contexto de

85. He aquí la cita exacta: “*Hoc metuens Leontius, ab officio suspendit Aetium, aliis tamen rebus fovebat eum. Porro mirabilis illa societas, id est, Flavianus atque Diodorus, sacerdotali ministerio nondum potiti, populis tamen nimium complacentes, noctibus ac diebus cunctos ad zelum pietatis armabant. Isti namque primi in duas partes choros psallentium dividentes, ex successione Davidicam melodiam cantare docuerunt. Et hoc in Antiochia primitus fieri coepit, et dispersum ad terminos totius orbis usque pervenit*” (“Por temor, Leontio suspendió a Aecio de su cargo, pero lo favorecía en otros asuntos. Poco después, aquella admirable pareja, Flaviano y Diodoro, que todavía no habían obtenido el ministerio sacerdotal, al ser excesivamente indulgentes con el pueblo, quisieron armar a todos los fieles, día y noche, para fortalecer su celo y su piedad. Ellos fueron efectivamente los primeros en dividir el coro de cantores en dos grupos y en enseñar a entonar la melodía davídica alternativamente. Esta práctica nació en Antioquía y de ahí se extendió a los confines de todo el mundo”, adaptación nuestra).

86. *Historia eclesiástica* (II, 24, 8-9). La edición de 1741 del poema elimina la referencia a Casiodoro y remite directamente a Teodoreto, así como a la *Historia Eclesiástica* del bizantino Nicéforo Calixto. Véase la tabla comparativa.

87. Y no Teodoro o Teodosio, como refiere Lange. El error figura en la fuente del compilador, el *De theologo* de Andreas Hyperius (1559: 54): “*Patres templorum cantum non magnificerunt, plerique ignorarunt. Nam Athanasii temporibus, Flavianus et Theodorus apud Antiochiam canendi ritum primi in Oriente (uti ex Cassiodoro Hist. Tripar. Lib. 5. Cap. 32 accepimus) induxerunt*” (“Los Padres no le concedieron mucha importancia al canto en los templos, y la mayoría lo ignoraron. En realidad, fue en tiempos de Atanasio, en Antioquía, cuando Flaviano y Teodoro introdujeron por primera vez el rito del canto en Oriente, según relata Casiodoro en su *Historia Tripartita*, libro 5,

lucha contra los arrianos.⁸⁸ La anécdota es errónea y la prioridad antioquiense responde al propósito apologético de la *Historia eclesiástica* de Teodoro (Martin, 2004: 491-492), pero la veracidad del hecho no es la preocupación primordial de Calderón. Lo que pretende destacar el poeta es el carácter “oriental”, y por ende inaugural,⁸⁹ del acontecimiento, apoyándose en un hecho refrendado por los grandes historiadores eclesiásticos pero cuyo alcance no duda en modificar.⁹⁰

El papel fundador de David goza de una tradición historiográfica todavía mayor y no extraña que la *figura loquens* se incline por dicha hipótesis, apoyándose en dos hechos distintos, aunque estrechamente relacionados: la organización del culto y la escritura de los salmos. El primero aparece ampliamente comentado en las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo (ca. 37/38-100). A partir del segundo libro de Samuel y del libro de las Crónicas, el historiador judeorromano explica cómo David, tras haber cantado y bailado ante el arca durante su traslado a Jerusalén (2 Samuel 6, 1 y 1 Crónicas 13, 8), diseñó instrumentos y enseñó a los Levitas a usarlos para alabar a Dios el día del Sabbat (VII, 12, 3), al mismo tiempo que organizó el culto distinguiendo 24 clases de músicos entre los hijos de Asaph, Heman e Yeduntun (VII, 14, 7).⁹¹ A esta tradición remite la

capítulo 32”, traducción nuestra). El error, que ya aparece en la *Leyenda Dorada* de Voragine (2004: 1032), quizás se deba a una confusión entre Diodoro de Tarso y Teodoro de Mopsuestia, que cursó estudios en la escuela de Diodoro y que fue precisamente uno de los primeros en afirmar que fueron los futuros obispos los que transpusieron la salmodia alternada del siríaco al griego (Armogathe y Vauchez 2019: 507b).

88. Sócrates de Constantinopla, en cambio, la atribuye a Ignacio de Antioquía, que habría presenciado en una visión los coros angélicos cantando himnos antifónicos en honor a la Trinidad (*Historia Eclesiástica*, VI, VIII, 11-12). Para más información al respecto, véase Cabrol (1907: 2282-2284).

89. La referencia también podría recordar la famosa puerta de Oriente del templo de Salomón (Ezequiel 44, 1-2), interpretada como puerta del Paraíso y símbolo mariano en la tradición patristica. Véase Piano (2009).

90. Al menos que piense realmente, porque Lange no lo precisa, que la cita de Casiodoro se refiere a la introducción del canto en la liturgia. Es una hipótesis que no hay que descartar, aunque la anécdota era conocida. El franciscano Juan de Pineda, por ejemplo, alude en sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (Salamanca, 1589) a la instauración del canto antifónico y propone una explicación del suceso ya no histórica sino alegórica: “PÁNFILO.- Yo por Suidas tenía que San Flaviano había instituido el cantar a coros; y pregunto qué motivo han tenido los eclesiásticos para sentarse en el oficio divino a coros, cuando cantan la salmodia; que el coro que levanta el salmo está en pie y el otro coro sentado, y mejor pareciera estar todos de una manera. FILALETES.- Sabed, hijo señor, que la santa Iglesia no reconoce otro maestro más del Espíritu Santo, y que con tal Espíritu se mueve a todo lo que hace; y que, como la Iglesia del cielo se goce ya con Dios en descanso perfecto y como la Iglesia deste mundo esté siempre cargado de trabajos y ambas a dos no compongan más de un solo cuerpo de una Iglesia, como no es más de un Cristo, su esposo, son ambas significadas en el coro de los eclesiásticos: la del cielo en los que están sentados, que es postura descansada, y la militante deste mundo en los que están en pie, que es estancia y postura trabajosa” (XIV, 32).

91. Para más informaciones sobre los músicos del templo, véase Vigouroux (1912: t. 2, 556-558).

primera estancia calderoniana. De ahí que resulte poco convincente, a pesar de lo que afirma Andrachuk (2002: 178), la lectura del manuscrito Ms. Spanish.e. 9, “que David la primera / vez al arpa cantó” (fol. 81v), si bien es cierto que el rey usó el instrumento durante el traslado del arca (1 Crónicas 13, 8). La lectura del impreso de 1662 se acredita con la demostración alegórica que relaciona tipológicamente la figura de David-pastor con Cristo y por ende con cualquier sacerdote que canta al “arca del maná más verdadero”.

Los versos siguientes, “memorables” según Wilson, proponen otro argumento a favor de la tesis defendida, apoyándose no en la figura del David-pastor, sino en la del David-salmista,⁹² a zaga de varios Padres de la Iglesia, que consideraban a David el autor de todos los Salmos.⁹³ Jugando de nuevo con los distintos sentidos del término “salmodia”,⁹⁴ Calderón pasa del “canto usado en la Iglesia” al conjunto de los salmos para enaltecer la actividad del poeta cristiano. El hecho de cantar los salmos escritos por David durante los oficios atestigua que él fue el primero en instaurar el canto en el culto de Dios, puesto que los textos mismos dan fe tanto de su genio, i.e., de su vocación y su talento extraordinario, de su “afán” excepcional como del “interior espíritu” que lo anima. Entre los tres existe una estrecha colaboración. El genio solo no puede nada: análogo a la aguja de la catedral de Toledo que orienta los pasos del peregrino, su rol es el de atraer, guiar y excitar el indispensable esfuerzo del poeta como un imán. Ahora bien, para que este pueda llevar a cabo su actividad y librarse de todo tipo de “trabajo” o estorbo, tiene que estar alentado a su vez por una energía interior, un espíritu análogo al que “eleva” el corazón del cantante. Esta “afección” experimentada por el coro al entonar los salmos —recordemos que, para san Agustín, los salmos son cantos de fe, sonidos de piedad (*cantica fidelia, sonos pietatis*) que inflaman a todo aquel que los lee o los recita (*Confesiones*, IX, 4)— es la que muestra que el propio salmista ha sido un poeta fuera de lo común, un “*psaltes egregius*”. El razonamiento se apoya en una teoría de la creación poética que vincula tres cualidades extraordinarias de las cuales David hace gala en sus salmos y que confirman que solo él pudo tener el talento necesario para introducir la música en el templo, al hacer del canto y de la poesía el lenguaje idóneo para alabar a Dios.⁹⁵ Evidentemente, la reflexión

92. Respecto a la figura de David salmista, véase Vigouroux (1912: t. 2, 1321-1324).

93. Es el caso por ejemplo de san Agustín (*Ciudad de Dios*, XVII, 14), razón por la cual la edición de 1741 elimina todos los escolios calderonianos y se contenta con remitir a la obra agustiniana. Esta consideración seguía vigente en la España de Calderón. Vigouroux recuerda que el Concilio de Trento, en su decreto *De canonicis Scripturis* (cuarta sesión), califica el libro de los Salmos de “*Psalterium Davidicum centum quinquaginta psalmorum*” (1912: t. 2, 1322).

94. Para las acepciones del término en la Edad Media y en el Renacimiento, véase Fasla (1998: 336).

95. El poema se inscribe así dentro de una serie de textos, entre los cuales el *Cisne de Apolo* (1602) del jesuita Luis Alfonso de Carvallo o los mismos autos calderonianos, que argüían a favor de una concepción de la poesía como lenguaje idóneo para decir la verdad de Dios. Véase Poppenberg (2009: 341-356).

metapoética sobre la actividad del poeta “inspirado” fácilmente se puede leer como una defensa de la poesía y como una demostración de que el sacerdocio y la poesía sí son compatibles, como defiende Calderón en su conocida carta al Patriarca de Indias (1651). La complementariedad la encarna la doble figura de David, pastor y salmista, y la confirma de manera más directa el personaje de Poesía en la loa del *Sacro Parnaso*:

POESÍA (*canta*). Yo soy la dulce Poesía,
 en cuyo acorde ejercicio
 don celestial es lo infuso,
 siendo ciencia lo adquirido.
 Cuánto Dios de mí se paga
 díganlo los repetidos
 Salmos de David sonoros,
 y dígalo el mismo Cristo,
 pues la noche de su Cena [...] prorrumpió en un himno, en prueba
 de que, habiendo instituido
 el más alto Sacramento
 se glorifica a sí mismo,
 mandando que siempre
 le aplaudan festivos
 en métricas voces
 de célebres himnos.

(vv. 112-120, 126-133)

La voluntad de compaginar la veracidad histórico-bíblica con una teoría de la creación poética, designio que implica una relativa emancipación del poeta respecto a la erudición eclesiástica, explica sin duda los errores y gazapos que se advierten en los *marginalia*. El primero se da con la alusión al carácter musical, más que poético, de David (“*Psaltes egregius David, David dulcis cantor, Ps. 23*”). Los sintagmas forman parte de los “*Exempla Biblica*” dados en la *Polyanthea*:

Cantor: *David dulcis cantor, 2. Sam. 23.1*. Cantores a Davide in certos ordines distributi, I. Paralip. 6.31 & 15.16. & 25.1. 2. Paral. 29.25. & 35.15. Nehem. 12.46.

Psallendum Deo, & quomodo, Ephes. 5.19. Col. 3.16. spiritu, & mente, id est, gratiae agende, Iudic. 5.3. I. Cor. 14-15. Psallendum tempore, Iac. 5.13.

Psaltes egregius David, 2. Sam. 23. vers. 1. (1608: 165a, énfasis nuestro)

El versículo mencionado dos veces por Lange, 2 Samuel 23, 1, relata las “últimas palabras de David”, en las que se presenta como el “favorito de los cantores de Israel”. El compilador cita en realidad dos traducciones distintas del fragmento, procediendo la primera del *Veteris et Novi Testamenti nova translatio* del dominicano Sanctes Pagnino (“*dulcis carminibus Israel*”) y la segunda de la

Vulgata (“*egregius psaltes Israel*”).⁹⁶ Más allá de la curiosa yuxtaposición de dos traducciones, la cita de Calderón sorprende al confundir la abreviatura “2 Sam” con “Psalm”. El error, condenable por parte de un sacerdote, explica la ausencia del esolio en la edición de 1741, como de hecho todas las otras citas del fragmento. Los descuidos se perciben también en las dos citas de Isidoro, que proceden en realidad de un mismo párrafo que Calderón ya citó parcialmente en la primera parte del elogio:

Canticum est vox cantantis in laetitia. Psalmus autem dicitur, qui cantatur ad psalterium, *quo usum esse Prophetam David in magno mysterio prodit historia. Haec autem duo in quibusdam Psalmorum titulis iuxta Musicam artem alternatim sibi apponuntur.* Nam Canticum psalmi est, id quod cum organum modulatur, vox postea cantantis eloquitur. Psalmus vero Canticum quod humana vox praeloquitur: ars organi modulantis imitatur, Idem Isidor, l. 6. Orig. c.19. (1608: 164b, énfasis nuestro)⁹⁷

El poeta no duda en trocear un mismo párrafo para crear la ilusión de copia y de abundancia, sacrificando en el proceso el sentido del texto original. Si la primera cita (“*Quo usum esse Prophetam David, in magno mysterio prodit historia*”) resulta coherente con el contenido de la estancia, la segunda es en cambio más ambigua (“*Haec duo in quibusdam Psalmorum titulis iuxta musicam Artem alternatim sibi apponuntur*”). No se entiende la apostilla, y esta no tiene ninguna relación con la estancia que glosa. En las *Etimologías*, el anafórico “*Haec duo*” remite a la diferencia entre cántico y salmo, mientras que, en los *marginalia*, parece referirse a los dos títulos atribuidos a David. Una traducción posible sería la siguiente: “En algunos títulos de los Salmos se mencionan los dos atributos, ‘dulce cantor’ y ‘músico excelente’, que se alternan, de acuerdo con el arte musical”. Finalmente, también sorprende el esolio que acompaña la segunda estancia, que debería lógicamente confirmar la actividad poética del rey, pero que es en realidad una cita imprecisa del Primer libro de las Crónicas relacionada con la organización del culto. A base de estas observaciones, se pueden proponer dos interpretaciones: o bien se considera que dichos errores, como otros ya mencionados, atestiguan el descuido con el que se han compuesto y colocado las glosas marginales, o bien, a la inversa, se puede pensar que el interés de estas reside precisamente en su arreglo y que el poeta juega con la *dispositio* de los *marginalia* para que las referencias a la actividad musical de David se intercalen entre dos alusiones a la organización del culto. Si dicha hipótesis se acepta, se ve entonces cómo

96. Véase al respecto el cuarto volumen de la *Biblia maxima*, elaborado por el franciscano Jean de la Haye (1660: 551).

97. Véase la traducción de la cita en la nota 58. Isidoro reproduce varios fragmentos de las *Enarraciones de los salmos* de san Agustín (véase en particular 4,1 y 67,1). En cuanto a la diferencia entre “*cántico del salmo*” y “*salmo del cántico*”, teorizada por varios Padres de la Iglesia, pero en realidad poco pertinente, véase Vigouroux (1912, t. 2: 184-185).

la rigurosa equivalencia entre la escritura poética de los salmos y la introducción de la música en el Templo⁹⁸ no sólo se expresa en el texto poético, sino también en la distribución misma de las notas marginales, en la se pretende encontrar un punto medio entre saber eclesiástico y defensa de la poesía.

Las dos estancias siguientes prosiguen la indagación histórica abriendo el espectro temporal y evocando un antes y un después de David:

Que aunque canciones fueron
las que a Dios dedicaron
los hijos de Israel en voces claras,
en Débora se oyeron
y en Barac se escucharon,
no en vocal sacrificio de las aras,
que amablemente caras,
veneraron rendidos
del fervor entonados los gemidos.

Venite exultemus Deo, Ps. 94.

En David, pues, el canto
introducido al templo,
bien la opinión de continuarse fundo,
hasta que Ambrosio santo,
con el anciano ejemplo
de ser devota aclamación del mundo,
le dio, David segundo
y prelado primero,
al arca del maná más verdadero.

*Meminit Augustinus sua
aetate sub Ambrosio in
Ecclesia Mediolanensi
modulationem receptam fuisse.
Andraeas Hip. de ratione
studij cap. 5. lib. I*

La primera estrofa enumera los cantos pre-davídicos, primera versión de una lista que se completará al final del elogio. Si es cierto que el Libro del Éxodo y el Libro de los Jueces⁹⁹ recogen canciones anteriores a los salmos, estas carecen de varios elementos que definen el canto auténtico. El primero de ellos es el fervor. Recordemos que, al principio del encomio, Calderón definía el canto como la “armonía / que fervoroso afecto / a Dios dedica en culto reverente”. Aquí, la “dedicación” del canto a Dios y el “fervor” que debe animarlo aparecen resueltamente distanciados, situado cada uno en las extremidades de la estancia (“Las que a Dios dedicaron”, “del fervor entonados”). El defecto achacable a las canciones

98. Abundan las alusiones bíblicas que señalan la unión íntima en David entre la devoción del corazón y el culto litúrgico, como estos versículos del *Libro del Eclesiástico*: “En todas sus obras elevó acción de gracias al Santo Altísimo en oráculo de gloria. Con todo su corazón entonó himnos, mostrando su amor a su Hacedor. Ante el altar instituyó salmistas y con sus voces dio dulzura a los cantos. Dio a las fiestas esplendor, vistosidad acabada a las solemnidades, cuando ellos alaban el santo nombre del Señor, cuando resuena desde la aurora el santuario” (Eclesiástico 47, 8-10).

99. Concretamente, Éxodo 15, 1-21 (el primer versículo reza así: “Entonces Moisés y los israelitas cantaron este cántico a Yahveh”) y Jueces 5, 1 (“Aquel día, Débora y Barac, hijo de Abinoam, entonaron este cántico”). Ambas referencias están reseñadas en la *Polyanthea*.

pre-davídicas se concretiza en torno a la oposición entre las “voces claras” de los israelitas¹⁰⁰ y los “gemidos entonados del fervor”. Dicho antagonismo no es nuevo y ya aparecía en los textos agustinianos, como en este comentario al Salmo 30:

Estos años que pasamos aquí transcurren en gemidos. ¿Por qué? Porque abundó la iniquidad y se resfrió la caridad de muchos. *En gemidos, no en voces claras (In gemitibus, non in claris vocibus)*. Cuando la Iglesia ve a muchos que caminan a la perdición, reprime sus sollozos y dice a Dios: “No te es oculto mi gemido”; esto, ciertamente, se dice en otro salmo, pero viene de perillas aquí, y es lo mismo que decir: Aunque mi gemido esté oculto a los hombres, no lo está para ti. (*Enarraciones*, 30, II, s. 2, 5, énfasis nuestro)

Los gemidos son los de la Iglesia cuando ve que la predicación del Evangelio no aprovecha a los hombres carentes de caridad. Son también, en el contexto del poema, los gemidos del “llanto del amor”. De ahí que los cantos israelitas no puedan constituir el origen del canto litúrgico, pues no se entonaron “en vocal sacrificio de las aras”. El sintagma designa el “uso formal de la música en los templos” (Rivers 2009: 61), ya que ni Moisés, ni Débora, ni Barac cantaron en el espacio sacro del templo. Pero el verso tiene un alcance más general, puesto que se refiere a todo cuanto se ofrece a Dios mediante la voz, es decir las alabanzas y los himnos.¹⁰¹ El uso del término, en vez del de “oración vocal”, desvela lo que realmente distingue a los salmos de los cantos pre-davídicos: la humillación de la propia voluntad y la sujeción interior a Dios, a la cual remite el participio “rendidos”.¹⁰² Así irrumpe de nuevo la dinámica de conversión que sustenta el elogio del canto: sólo sacrificándose puede la voz cantar las alabanzas del Señor. No olvidemos al respecto que David, además de figura regia y arquetipo del poeta cristiano, es también modelo del pecador arrepentido que ha cometido adulterio con Betsabé (Vigouroux 1912: t. 2, 1316-1317), y cuyo sentimiento de contrición abre el famoso *Miserere*.¹⁰³

100. En la loa del *Sacro Parnaso* se mencionan también las “dulces voces” del primer profeta veterotestamentario: “Moisés / —al ver al mar dividido, / dando a su puente de arena / las dos murallas de vidrio— / cantó a Dios en dulces voces” (vv. 48-52).

101. El franciscano Juan de Torquemada dedica un capítulo de su *Monarquía indiana* al sacrificio vocal (o según las traducciones de los salmos, “sacrificio de alabanza” o “sacrificio de la acción de gracias”), al ser éste “especial y [el] más continuo”, practicado por los paganos y por los cristianos. Subraya el papel de Moisés y de David en el uso de esa “divina invención”, que remonta a Adán, instaurando una continuidad, y no una oposición, entre los dos profetas (*Monarquía indiana*, IX, 23).

102. En su *Instrucción de eclesiásticos*, ya citada, Martín de la Vera dedica un capítulo al “sacrificio”, que define como el modo que tiene el hombre para mostrar su sujeción y respeto, “[ofreciendo] algunas cosas sensibles a Dios, en señal de la observancia y reverencia que en lo interior tenemos” (1630: 333a).

103. Recordemos estos versículos del salmo, que vinculan el arrepentimiento del pecador y la alabanza de Dios: “abre, Señor, mis labios, y publicará mi boca tu alabanza. Pues no te agrada el sacrificio, si ofrezco un holocausto no lo aceptas. El sacrificio a Dios es un espíritu contrito; un corazón contrito y humillado, oh Dios, no lo desprecias” (Salmos 51 (50), 17-19).

La dinámica de conversión y de penitencia explica la presencia, en el margen, del salmo 94, que se conoce como el salmo invitatorio que abre el Oficio del día (Abad Ibáñez y Garrido Boñano, 1988: 877). La referencia es pues sumamente acertada para acompañar el momento en que el poeta evoca la introducción de la música en el culto. Más concretamente, el salmo, que invita a la comunidad a saludar “postrados” al Señor (Salmos 95 (94), 6), sorprende por su final, en el que el mismo Yahvé toma la palabra para recordar al pueblo hebreo los errores de sus antepasados:

‘No endurezcáis el corazón como en Meribá,
como el día de Massá en el desierto,
donde me pusieron a prueba vuestros padres,
me tentaron aunque habían visto mi obra.
‘Cuarenta años me asqueó aquella generación,
y dije: Pueblo son de corazón torcido,
que mis caminos no conocen.
Y por eso en mi cólera juré:
¡no han de entrar en mi reposo!’ (Salmos 95 (94), 8-11)

Los “padres” son precisamente los “hijos de Israel”, aquellos que entonaron los cantos *en voces claras* pero que tentaron poco después al Señor.¹⁰⁴ La estancia, al oponer el pueblo de Moisés y el de David, aparece pues como una reelaboración poética del salmo. En cuanto a Débora y a Barac, recordemos que el Libro de los Jueces se compone de varias historias que responden a una misma estructura: la infidelidad de Israel, el castigo de Yahvé, el arrepentimiento y finalmente la liberación por parte de un juez.¹⁰⁵ Así, al canto de Débora y de Barac le sigue, en el capítulo siguiente, la evocación de un nuevo error cometido por los israelitas.¹⁰⁶ Para la *figura loquens*, David es por lo tanto un hito: la instauración del canto litúrgico pone fin a ese círculo vicioso al coincidir, como revelan los salmos, con el sacrificio del corazón arrepentido y la expresión de una penitencia auténtica, primera etapa del proceso que lleva de la vida de pecado a la vida nueva, como recuerda Agustín en su comentario al Salmo 4:

Inmolad sacrificio de justicia y esperad en el Señor. Lo mismo dice en otro salmo: *El espíritu contrito es un sacrificio para Dios.* Aquí no es un absurdo entender que el sacrificio de justicia es el que se ejecuta por la penitencia. [...] El diapsalma (el silencio musical), interpuesto aquí, quizá con razón, insinúa también el tránsito de la

104. Se trata del episodio en el que los israelitas tentaron a Dios cuando llegaron a la ciudad de Refidim y descubrieron que no había sitio para saciar su sed (Éxodo 17, 1-7). Acerca de este episodio, véase Vigouroux (1912, t. 4: 853-854).

105. Remito al artículo escrito por el biblista André Paul en la *Encyclopaedia Universalis*.

106. “Los israelitas hicieron lo que desagradaba a Yahveh y Yahveh los entregó durante siete años en mano de Madián” (Jueces 6, 1).

vida antigua a la vida nueva, de modo que, extinguido y debilitado el hombre viejo por la penitencia, ofrezca a Dios el sacrificio de justicia conforme la regeneración del hombre nuevo cuando se ofrece la misma alma ya purificada y se inmola en el altar de la fe consumida por el fuego divino, es decir, por el Espíritu Santo. (*Enarraciones*, IV, 6, 30)

Emerge así el vínculo que el sacrificio interior teje ya no con su manifestación exterior e individual, sino con el sacrificio de las aras “amablemente caras” que anuncia el sacrificio de la misa. La correlación entre ambos sacrificios, íntimo y público, fue tematizada en abundantes textos de los siglos XVI y XVII y es fundamental para entender el proceso litúrgico de la misa, puesto que en ella se produce un sacrificio “a dos niveles: [...] en el espacio público del altar, el corazón de la iglesia, y en el espacio privado del corazón, el altar del individuo” (Poppenberg 2009: 254). La relación incipiente que se abre gracias a David entre sacrificio individual y público-colectivo es la que sustenta la historia del canto litúrgico tal y como la bosqueja la *figura loquens* y que demuestra su veracidad (“bien la opinión de continuarse fundo”), puesto que se adosa a un mecanismo análogo al que anima la historia de la salvación: un mecanismo sacrificial que permite el paso del hombre viejo al hombre nuevo, de la ley escrita a la ley de gracia.

La estrofa siguiente añade a la pareja canto-sacrificio un tercer elemento, la alegoría, a través de la figura de san Ambrosio. El papel del santo milanés en la configuración del culto latino, en la difusión y en la popularización de los himnos y del canto antifónico es hartamente conocido.¹⁰⁷ El propósito de la estancia consiste en subrayar la correspondencia tipológica que existe entre el salmista y el santo milanés. Calderón hubiera podido indagar en la continuidad que existe entre la salmodia bíblica y la himnodia latina, ya señalada por Hilario de Poitiers y el propio Ambrosio (Fontaine 1992: 28-32), o insistir en su carácter poético, siendo el poeta cristiano un nuevo salmista (Fontaine 1980).¹⁰⁸ No obstante, la *figura loquens* prefiere enfatizar el rol institucional y fundacional que tuvieron los dos santos personajes, pues ambos dedicaron sus cantos fervorosos al arca: el

107. Véase al respecto Gérold (1973:47-48), Cabrol (1907: 2289-2290 y 2817) y más generalmente la introducción que abre la edición de los himnos ambrosianos por Jacques Fontaine y Marie-Hélène Jullien (Fontaine y Jullien 1992: 11-62).

108. En la loa del *Sacro Parnaso*, Alegoría resume para Culto la historia del canto. Le ayudan en la empresa las tres Leyes, que nombran los “aplausos distintos” de Dios (i.e. los cantos de la naturaleza, los de David y finalmente los de Cristo y María), así como cuatro figuras alegóricas, asociadas cada una a un Padre de la Iglesia. La primera de ellas es el Celo de Ambrosio, que alaba el genio poético del santo: “Y no contento con tanto / sagrado elogio, me quiso / criar a mí, que soy el Celo / de Ambrosio, santo arzobispo / de Milán, sacro poeta, / que fue el primero ministro / que en la Ley de Gracia, en todos / los templos de su distrito, / las sonoras consonancias / introdujo a sacros ritos” (vv. 204-213). Salen luego el Ingenio de Gregorio, el Fervor de Atanasio y el Afecto de Tomás.

primero al arca de la Alianza, “sombra / [del] resplandor divino” (loa del *Sacro Parnaso*, vv. 161-162), el segundo al “arca del maná más verdadero”, i.e. al pan eucarístico. Se teje así un doble paralelismo que indica que la relación entre los dos hombres no se apoya en una simple continuidad temporal, sino que es análoga a la que vincula las dos arcas, a la que une la ley escrita y la ley de Gracia, el hombre viejo y el hombre nuevo: se trata de una correspondencia alegórica, que caracteriza tanto la historia individual de la conversión del alma como la historia universal de la redención. Como ha demostrado Gerhard Poppenberg en su estudio de los autos calderonianos, la historia de la salvación se define por su dinámica tipológica, “en la que el pecado original de Adán y el acto redentor de Cristo representan los momentos cardinales” (Poppenberg 2009: 34). Esta dinámica es la que permite el advenimiento no de lo bueno, sino de lo mejor, es decir la Encarnación y la Eucaristía, prueba máxima del amor de Dios.¹⁰⁹ La historia del canto litúrgico, y ya no sólo el canto en sí, se amolda por lo tanto a la lógica que rige la historia de la humanidad. De la misma manera que el pan eucarístico es el maná “más verdadero” y el sacrificio de alabanza por antonomasia,¹¹⁰ el acto de Ambrosio rebasa el gesto davídico: más que una reforma litúrgica, es un acto mejorado, ya que implica un perfeccionamiento del canto. El “David segundo” es sobre todo “prelado primero” porque sus cantos van dirigidos a Cristo sacramentado y porque sus alabanzas salen del templo para alcanzar una dimensión católica, en su sentido etimológico,¹¹¹ acompañándose la apertura del espectro temporal, que se observaba en la estancia anterior, de un ensanchamiento espacial (obsérvese la gradación “introducir”, “templo”, “continuar”, “mundo”).

Así pues, la correlación tipológica entre el autor de los salmos y el fundador del coro cristiano acredita la opinión según la cual “el canto se introdujo en el culto” con el rey profeta. De ahí que sorprenda la glosa que escolta la estancia, pues contradice dicha conclusión:

Meminit Augustinus sua aetate sub Ambrosio in Ecclesia Mediolanensi modulationem receptam fuisse. Andraeas Hip. de ratione studij cap. 5 lib. 1.

Agustín recuerda que en su época, bajo Ambrosio, la modulación fue adoptada en la Iglesia de Milán, Andreas Hyperius, *De ratione studii*, cap. 5, lib. 1.

109. Para una explicación sintetizada de la relación entre el sacrificio eucarístico y la alegoría, véase Blanco (2004: 129-130).

110. Como recuerda el *Catecismo de la Iglesia católica*, la Eucaristía es “el sacrificio de alabanza por medio del cual la Iglesia canta la gloria de Dios en nombre de toda la creación”, posible gracias al acto redentor de Cristo: “él une los fieles a su persona, a su alabanza y a su intercesión, de manera que el sacrificio de alabanza al Padre es ofrecido *por* Cristo y *con* Cristo para ser aceptado *en* él” (*Catecismo*, 1359-1361).

111. Este hecho lo menciona explícitamente Agustín en sus *Confesiones*. Véase más adelante.

La glosa remite a una fuente secundaria, el *De theologo* de Hyperius, en la que se alude a un conocido fragmento de las *Confesiones*. En él, Agustín narra el dramático episodio durante el cual Ambrosio, encerrado con los cristianos en una basílica asediada por los arrianos, entonó los himnos para alentar a los fieles:

No había mucho tiempo que la iglesia de Milán había comenzado a celebrar este género de consolación y exhortación [el canto de himnos y cánticos] con gran estudio de los hermanos, que juntamente cantaban con las voces y los corazones. Cier- to había un año, o no muchos más, cuando Justina, madre del mozo Valentino Rey, perseguía a tu siervo Ambrosio, por causa de su herejía con la cual fuera enga- ñada de los arrianos. Velaba el pío pueblo en la iglesia, aparejado para morir con su obispo tu siervo. [...] Entonces fue constituido que los himnos y salmos se cantasen según la costumbre de las partes de oriente, porque el pueblo no se consumiese con tedio y tristeza, y desde entonces hasta ahora se guarda por todo el mundo. (*Confesio- nes*, IX, 8, fol. 160 rº-vº, énfasis nuestro)

Por la manera como Calderón trunca las citas, un lector inadvertido podría pensar que la “*modulationem*” mencionada por Hyperius designa el canto en un sentido lato. Un lector más atento sabrá en cambio que tanto Agustín como Hyperius se refieren a los nuevos ritmos orientales introducidos en el rito milanés,¹¹² lo cual avala paradójicamente la hipótesis descartada por la *figura loquens*.¹¹³ Dos interpretaciones complementarias justifican esta divergencia entre texto poético y glosa. La primera consiste en ver en ella una nueva muestra de la libertad con la que el poeta maneja su fuente, sacrificando la erudición y la veracidad histórica en el altar de la verdad alegórica y, por ende, poética. La otra interpretación consiste en leer el desfase como un ejemplo más de la dinámica dialéctica que recorre todo el elogio del canto, e incluso el poema en su totali- dad. De la misma manera que la música sacra engloba la música profana para transformarla, o que el Salmo subsume el canto y el himno para convertirse en armonía quintaesenciada, Ambrosio aparece como el punto de confluencia entre dos “opiniones” contrarias. Así, la investigación se concluye haciendo del santo milanés una figura de la síntesis, que aúna no sólo dos pareceres antagóni-

112. La edición de 1741 elimina la cita de Hyperius y aclara dos puntos que podrían confundir al lector. Recuerda primero que el canto no surgió en las iglesias con Ambrosio, sino que ya existía en tiempos de los Apóstoles, e insiste luego en el origen oriental y antiguo del canto alternativo. Véase los *marginalia* completos al final del artículo, en los que se observa sin embargo una errata (o error) de “Bonacin.”, por “Bona” o “Bona in”, puesto que el glosador marginal hace referencia a la *Divina Psalmodia* (1653) del cardenal Giovanni Bona (1609-1674). Éste resume en el capítulo XVI la historia de la antífona (1677: 505 y ss.) y alude en el capítulo XVII, titulado precisamente “*De cantu ecclesiastico*”, al canto en tiempo de los Apóstoles, apoyándose en las *Annales Ecclesiastici* del famoso historiador Cesare Baronio (1677: 603).

113. Calderón sin duda se dio cuenta de la contradicción, pues la cita de Hyperius en la *Polyanthea* sigue la referencia a Flaviano y “Teodosio”, en el mismo párrafo. Véase la introducción del presente artículo.

cos, sino también dos maneras de percibir la historia, insistiendo en la necesidad de reunir, y ya no sólo de oponer o conciliar, el texto poético y los *marginalia*.

El desembarco en los puertos de María (v. 356-373)

Concluido el recorrido histórico, le falta al orador de este “sermón en verso” traer a colación un lugar de la Escritura¹¹⁴ que confirme la absoluta dignidad del canto y que sea capaz de rivalizar con los garantes celestes y terrestres del silencio. Quizás por un mecanismo de asociación de ideas, y recordando la fervorosa devoción que Ambrosio profesaba por la madre de Cristo, la *figura loquens* encuentra dicha prueba en el *Magnificat* de María:

Más si las perfecciones
del canto soberano
acordar al silencio solícito,
¿para qué de opiniones
me valgo?, pues en vano,
por más autoridades que repito,
su mérito infinito
dirá la pluma mía
si el cántico no acuerda de María.

*Magnificat anima mea, Lucas,
cap. 1.*

Contrariamente a otras estrofas del elogio, la estancia se singulariza por su limpidez sintáctica, como si el poeta quisiera recalcar la disipación del problema planteado a principios del elogio al haber dado con su evidente solución, el “cántico de María”.¹¹⁵ De ahí también la presencia de una sola referencia para acompañar la estancia, sin que ni siquiera se necesite remitir al versículo en el cual la Virgen entona su canto (Lucas 1, 46-55.)¹¹⁶ Esta claridad se explica por

114. Sobre la importancia de los lugares y de los reparos en la oratoria sacra, véase Blanco (2002: 126-134).

115. Ha habido en cambio algún que otro percance en cuanto a la transmisión textual de la estancia. Wilson y Cruickshank observan que en la versión facsímil de 1662, cuyo patrón fue un ejemplar de la biblioteca de los Pardos de Donlebún, se lee una enmienda manuscrita, que reemplaza el adverbio “no” por el pronombre “me”, en el último verso. El mismo fenómeno se observa en el manuscrito de la Biblioteca Bodleiana (fol. 82 vº). Comparto la opinión de los dos críticos ingleses, según los cuales la lectura primitiva es superior (Wilson y Cruickshank 1973: 20-21).

116. *Stricto sensu*, María no canta ante su prima Isabel (la Vulgata reza “*et ait Maria*”). Ahora bien, los sermones o las vidas de santos a menudo mencionan el cantar de María. Villegas, en su famoso *Flos Sanctorum* (1578-1588), justifica incluso este canto desde un punto de vista histórico, cultural y religioso: “Como la Virgen vio que los secretos de Dios ya eran públicos, llena de gozo espiritual comenzó a cantar aquel cántico admirable de la *Magnificat*. Acostumbraban los del pueblo de Israel, cuando recibían alguna merced señalada de Dios, componer cánticos de agradecimiento. Y porque la merced que la Virgen recibió fue mayor que ninguna que a persona alguna antes le hubiese sido hecha, razón tuvo de alabarle y engrandecerle más que otro” (Villegas, 1615: fol. 177 rº-vº).

una serie de razones implícitas —aunque conocidas sin duda por cualquier lector docto—, que hacen que el *Magnificat* sea la culminación lógica del encomio, el lugar en el que convergen todas las propiedades del canto.¹¹⁷ Dentro de la ingente cantidad de textos dedicados al canto mariano, me contentaré con citar lo que al respecto escribe el jesuita Pedro de Ribadeneyra en su conocido *Flos Sanctorum* (1599-1604):

Mas la sacratísima Virgen, cuando oyó sus alabanzas, y llamarse Bendita y bienaventurada, *recogida en sí y sumida en el abismo de su nada y arrebatada en Dios*, y reconociendo tan grandes beneficios de su liberal mano, con *singular alegría de su corazón y copiosas y suaves lágrimas de sus ojos*, comenzó a cantar aquel divino cántico de *Magnificat*. [...] El primer Cantico del Viejo Testamento fue el que cantó María, hermana de Moisés (Exod. 15), después que Dios ahogó al Rey Faraón, y a sus carros y ejército en el mar Bermejo, y por medio de las ondas libró a todo su pueblo con tan gran maravilla y espanto, y el primer Cántico del Nuevo Testamento es el de otra María, no hermana de Moisés, sino madre del verdadero Moisés, Legislador y libertador del mundo, que es tanto más admirable y divino que el otro, cuanto va de María a María. “Mi ánima, dice, magnifica y ensalza al Señor y mi espíritu se alegró en el Señor”. Como si dijera: Tú, Isabel, me llamas bendita y bienaventurada, por los dones que Dios ha puesto en mí, mas yo le alabo a él, y *mi alma derretida en su amor, y absorta en su contemplación*, le engrandece, como el autor de tan grandes maravillas. De aquel Sol divino *descienden estos rayos, de aquel fuego inmenso de bondad nacen estas centellas*, de aquella fuente estas aguas, de aquella raíz estos frutos, y así todo se debe a él. Y si tu hijo en tus entrañas se alegró y dio saltos de placer oyendo mi voz, mucho más mi espíritu se debe regocijar en Dios, pues le tengo yo en las mías, y siendo todopoderoso, ha hecho en mí grandes cosas. [...] Y va prosiguiendo la santísima Virgen las alabanzas y grandezas de Dios, fundándolas en la gracia e infinita misericordia del mismo Señor, y en su bajeza y vileza, la cual él miró desde la cumbre de su altísima majestad con ojos blandos y piadosos, para levantarla sobre todo lo criado, y predicarla perpetuamente *todas las naciones y generaciones del mundo*. (Ribadeneyra, 1616: 453, énfasis nuestro)

La cita es sugestiva porque reúne cada uno de los elementos que componen el panegírico calderoniano. El *Magnificat* es ante todo un canto de alabanza¹¹⁸ que la Virgen entona tras haber oído el elogio que le rinde su prima, una de las muchas pruebas de su pureza y misericordia.¹¹⁹ Su “orar cantando” (v. 289) es la

117. Para una síntesis de las grandes características del canto, de su estructura y de su estilo, véase el comentario de Juan Leal (1964: 559-564) y el comentario de Solms *et alii* (1988: 57-65).

118. El mercedario sevillano Juan Suárez de Godoy, lector de la Catedral de Tortosa, define el *Magnificat* como “cántico de alabanza de Dios por los beneficios recibidos” (1598: 507).

119. Es un elemento sobre el que insisten varios predicadores. He aquí el ejemplo del padre Gabriel de Santa María, mercedario descalzo: “Isabel canta alabanzas a María, y María se las vuelve a Dios, entonando el *Magnificat anima mea Dominum*. [...] Y es de advertir, que no compuso esta Señora este cántico luego que el Verbo divino encarnó en sus purísimas entrañas, sino en esta ocasión de visitar a su prima santa Isabel, santificar a Juan y llenar a José, su santísimo Esposo, de

manifestación de la “singular alegría” que anima su corazón, el resultado de unas centellas que “descienden” de un “fuego inmenso” y que “derriten el alma”, originando un canto cuyos instrumentos son “copiosas y suaves lágrimas” y que está inspirado por y dirigido a Dios. El canto mariano compendia pues las tres primeras estancias del loor calderoniano.

Más allá de estos rasgos definatorios, el *Magnificat* es el broche de oro que se impone para dar fin al recorrido tanto histórico-alegórico como litúrgico emprendido por la voz poética. A nivel tipológico, Ribadeneyra recuerda que el cántico es el corolario neotestamentario de aquel que entonó la profetisa Miriam (o María), hermana de Moisés, que viene precisamente tras el de “los hijos de Israel” (Éxodo 15, 20-21), canto inaugural del Antiguo Testamento. La coherencia con las estancias anteriores se acrecienta cuando uno recuerda que toda una tradición exegética hace de María una descendiente de David —aunque los Evangelios no aludan al prestigioso linaje—,¹²⁰ y que ella misma es considerada como “arca de la nueva alianza” ante la cual baila el mismo Bautista, en el vientre de su madre (Ribadeneyra, 1616: 454a). Por lo demás, María será alabada, como el “arca del maná más verdadero”, por “todas las naciones y generaciones del mundo”. La confluencia de los elementos histórico-alegóricos se ve acompañada por una continuidad litúrgica, ya que el *Magnificat* se añade a la lista de himnos que Calderón disemina a lo largo de su elogio, no sin cierta coherencia. Para empezar, recordemos que, durante su indagación histórica, el poeta mencionaba el “*Venite exultemus Deo*”, salmo invitatorio que abre el Oficio del Día. El *Magnificat* no cierra el oficio, pero sí se canta al final de las vísperas (*Breviarium, Rubricae generales Breviarii*, XVII “De Vesperis”), de modo que la historia del canto corre parejas con un oficio (casi) completo. En cuanto a la relación entre el cántico de María y el de los ángeles, el *Gloria* y el *Sanctus*, hay que buscarla en la historia de la salvación: el canto mariano es el canto de la conversión al situarse entre la caída de Lucifer y el nacimiento de Cristo,¹²¹ entre el pecado y la redención, de la misma manera que María permite el paso de ley antigua a la ley nueva.¹²² Esta percepción del *Magnificat* como

plenitud de gracias, guardando este solemne agradecimiento para cuando el bien que recibió en sus entrañas le comuniqué al Bautista, y a los demás. Y así notó Hugo Cardenal: que en este cántico alaba esta Señora a Dios: *Quia fecit mihi magna*. Y nota el Cardenal que no dijo *Fecit in me magna*, sino *mibi*, porque esta Señora tiene por interés propio los beneficios ajenos, las misericordias, que usa con nosotros” (1684: 96a).

120. Ribadeneyra empieza su “Vida de la gloriosa Virgen María Nuestra Señora” recordando que Joaquín y Ana “eran los dos de la tribu de Judá y del linaje Real de David; Joaquín por vía de Natán y Ana por vía del rey Salomón, que ambos fueron hijos de David” (1616: 72).

121. Sin duda es una de las razones por las que, en la loa del *Sacro Parnaso*, Culto describe al *Magnificat* como “la canción sagrada / que entonó a Dios el archivo / de sus grandezas, María, / de quien se ven excedidos / los ecos del Santo, santo / que alternan los paraninfos” (vv. 76-81).

122. La asociación de María con objetos que remiten al paso, como la puerta, el umbral, la ventana, etc. es recurrente en las obras pictóricas, aunque dichos objetos remiten ante todo a la doc-

bisagra se justifica desde un punto de vista escriturario. Como concuerdan todos los estudiosos del texto, abundan en él las alusiones veterotestamentarias, en particular al cántico de Ana, madre de Samuel (1 Samuel 2, 1-10) y a los Salmos (Jones, 1968: 20-28), y son varios los críticos que lo consideran como un auténtico salmo o himno judío (Bovon 1991: 85) o bien como un “puente” (Leal 1964: 559) entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, entre las promesas de Dios y su realización.

Esta propiedad, inherente tanto al *Magnificat* como a su intérprete, explica el papel estructural que le otorga Calderón en su elogio y en el poema en su totalidad, siendo la figura mariana la que articula los distintos momentos de la indagación poética, la que los abre y los concluye. Sobre el particular, cabe recordar que los paratextos del poema, tal y como se publica en 1662, contienen un hermoso grabado de Pedro de Villafranca y Villalón que representa la reja del Coro Mayor de la catedral de Toledo. Jesús Ponce considera con razón que el grabado tiene un papel devocional: gracias a la *compositio loci*, exhorta a todo lector a ocupar la posición de los canónigos y a meditar sobre el contenido del misterioso mote, “*Psalle et Sile*” (2019: 158-159). Esta invitación la hace precisamente la Virgen del Sagrario, situada ante las puertas del coro, sugiriendo desde la apertura del libro su papel en el mismo, así como su vínculo estrecho con la *inscriptio* latina. Volvemos a encontrar la sagrada imagen al cabo del primer momento del texto: el recorrido del peregrino por la catedral de Toledo se concluye efectivamente cuando éste llega “en puertos de María” (v. 115). Dando fin a la peregrinación espacial, la imagen mariana abre a su vez el segundo movimiento del poema, la meditación erudita sobre el canto y el silencio:

¿Qué dijera? Más dijera [a propósito de la Virgen del Sagrario]
si a voces no me llamara
aquella primera duda
que tras su eco me arrastra.

(vv. 169-172)

Al rematar el elogio del canto con María, Calderón confirma que la Virgen es la piedra angular sobre la que edifica toda su meditación, precisamente porque la Reina de los Ángeles encarna con su canto la sacra paradoja que la voz poética trata de resolver. Esta correlación explica ciertos rasgos estilísticos y estructurales del encomio, como el paralelismo que se observa entre la estancia que introduce el *Magnificat* y aquella que aludía a la duda de la *figura loquens*:

trina de la concepción virginal. Lo mismo ocurre en los autos o comedias de temática mariana. Hemos podido comprobarlo con Adriana Beltrán del Río en un auto del dramaturgo Salazar y Torres, *Olvidar por querer bien*.

Mas si ahora no resuelvo,
 pues solo alego ahora,
 para después dejando este misterio
 (vv. 311-313)

Mas si las perfecciones
 del canto soberano
 acordar al silencio solicito
 (vv. 356-357)

Como indica la cita de Ribadeneyra, María es precisamente la que empieza a cantar tras haber quedado “sumida en el abismo de su nada y arrebatada en Dios”, la que, al oír las alabanzas que le dirige su prima, se olvida, se silencia a sí misma para cantar las glorias del Señor.¹²³ El *Magnificat* no solo revela las perfecciones “divinamente humanas” (v. 379) del canto, sino que resulta ser el correlato musical del “*Psalle et sile*” y la cifra de toda la disertación poética, pues María “es, por así decirlo, la mediadora, la correspondencia entre términos opuestos” (Boyce 1977: 134),¹²⁴ la que “acuerda” el silencio y el canto.¹²⁵

Con todo, la evidencia del *Magnificat*, su fuerza tanto argumentativa como espiritual, concluye el elogio de manera paradójica, puesto que anula todos los cantos previos y todas las autoridades que han sustentado la indagación poética:

Calle Israel, y calle
 Moisés, calle su hermana
 con Débora y Barac, calle Isaías
 calle David, y no halle
 crédito el canto en Ana,
 en Habacuc, Simeón ni Zacarías
 callen las jerarquías,
 que, donde María canta,
 ¿qué afecto mereció dignidad tanta?

Exodo cap. 15
Deuteronomio, capit 5
Pro liberatione ab hostibus,
Ps. 22
Regum lib. I. c. 2
De Abacuc, cap. 3.
De Simeone, et Luca,
cap. 2.
Et de Zacaria, c. I
Cantabant dominum
canticum novum, Apoc,
cap. 5¹²⁶

123. Leal escribe respecto al canto: “La alegría, como toda la composición, es tranquila, serena, equilibrada, propia de quien sabe reflexionar y *callar*, de quien ve el fondo de las cosas. Ella sabe retirarse detrás y poner en el primer plano de su vida y de la historia al Invisible, al Creador” (Leal 1964: 560, énfasis nuestro).

124. “*Mary represents the resolution of the tension between the old order and the new, which has been the structural basis of much of the contemplation of both song and silence. Mary is, as it were, the mediator, the correspondence between opposite terms. She represents the culmination of the contemplation of both silence and song*”.

125. El verbo “acordar”, que aparece dos veces en la estancia con dos sentidos distintos, pertenece como “organizar” al ámbito musical (Fasla 1998: 74). El poeta se presenta como un músico cuyo objetivo es el de disponer los dos preceptos para que no disuenen entre sí, como lo hace María. Curiosamente o no, el término deriva del latín *cor*, lo cual recuerda que el acorde no es meramente técnico o retórico, sino que se hace en el corazón mismo de la Virgen, del yo poético y de todo aquel que dedique un canto a Dios.

126. Me permito corregir la edición Cátedra en la que se han colado tres erratas respecto a la edición de 1662. En esta se puede leer “*Regum lib. I. c. 2*” y no “*Regum lib. I, c. 20*” (el escolio remite al canto de Ana, madre de Samuel, que aparece en el Primer Libro de Samuel, llamado

De nuevo se percibe en la estancia la deuda de Calderón para con la *Polyanthea* de Lange, pues en la sección “*Exempla Biblica*” aparecen recogidos casi todos los cantos que enumera el poeta:

Canticum nouum, Apoc. 5.9. & 14.3. Canticum Mosis, Exodi 15. vers. 1.2.3. alterum eiusdem, Deuter. 32. vers. 1.2.3. Deborah ac Barac, Iudic. 5. versicu. 1.2. Daudis pro liberatione ab hostibus, 2. Sam. 22. vers. 1. 2. 3. 4. Esaiae, Esa. 5.2. Mariae virginis, Luc.1. vers. 46.47.48. Zachariae, Luc. 1. vers. 68.69. Angelorum, 2.13. Esa. 6.3. Apoc. 4.8. Simeonis, Luc. 2. vers. 28.29.30.31.32 Cantica spirituality a pijs canenda, Psal. 119. vers. 54.171. Ephes. 5.19. Col. 3. 16.

A pesar de alguna que otra errata¹²⁷ y dos menciones que no aparecen en la *Polyanthea* veneciana de 1608,¹²⁸ el cotejo demuestra que Calderón extrae todas sus citas de la miscelánea para componer una estancia que condensa los cánticos escriturarios más importantes dentro de la liturgia católica.¹²⁹ Con todo, y por

Primer Libro de los Reyes en la Vulgata) ; “*et Luca, cap. 2*” y no “*et Luca, cap. 1*” (se alude al cántico de Simeón, el *Nunc dimittis*, que aparece, después del *Magnificat*, en Lucas 2, 29-32); “*Apoc, cap. 5*” y no “*Apoc. 50*” (el libro del Apocalipsis consta de 22 capítulos).

127. La princeps de 1662 reza “*Deuteronomio capit. 5*”, cuando el segundo canto de Moisés aparece, como dice Lange, en Deuteronomio 32. No he encontrado ninguna edición de la *Polyanthea* que contenga dicha errata. El segundo error tiene que ver con el canto que David entona tras haberse librado de sus enemigos y que constituye el vigésimo segundo capítulo del libro de Samuel y no el Salmo 22. La errata se explica fácilmente por la semejanza tipográfica entre “2 Sam” y “Psalm” (he de señalar al respecto que, en la *Polyanthea* veneciana de 1608, el 2 y el “Sam” están separados por un salto de línea, lo que sugiere que Calderón pudo consultar otra edición, aunque muy cercana).

128. Es el caso del canto de Ana y del de Habacuc. Varias ediciones posteriores de la *Polyanthea* incluyen la mención del canto de la madre de Samuel: “*Annae Samuelis in 1. Sam 2.1. &c*”, nuevo indicio de que el poeta pudo tener acceso a otra edición que la veneciana de 1608. Ahora bien, la filiación, tanto textual como tipológica, entre el canto de Ana y el *Magnificat* era algo muy conocido, por lo cual Calderón pudo perfectamente añadir él mismo ese cántico a la lista de Lange. En cuanto al canto de Habacuc, que no aparece citado en ninguna edición de la *Polyanthea*, Calderón manifiesta especial interés por este texto y por la fuerza alegórica del “*Deus ab austro veniet*” (Habacuc 3, 3). El cántico se menciona explícitamente en *La lepra de Constantino* (1647-1657, vv. 107-111), *A Dios por razón de estado* (1649?, vv. 132-138), *El Maestrazgo del Tusón* (1659, vv. 227-229), *La devoción de la Misa* (1658, vv. 1829-1833), en la loa del *Verdadero Dios Pan* (1670, vv. 46-58), así como en una de las últimas obras del poeta, *El indulto general* (1680, vv. 114-125 y 1007-1010). Habacuc es además un personaje del auto que se publica el mismo año que la “Exhortación panegírica”, *Mística y Real Babilonia*. Conforme a la opinión de varios Padres de la Iglesia, resumida por el predicador franciscano Pedro Aristizábal en sus *Discursos Morales y políticos sobre el cántico de Habacuc* (Madrid, 1648), se funden en el auto las figuras del profeta de Judea Habacuc, llevado a Babilonia a la fosa de los leones para alimentar a Daniel, y eso por intervención de un ángel que lo lleva por los cabellos (Daniel 14, 32-39), y el autor del Libro de Habacuc, octavo de los profetas menores (Gilbert y Uppendahl 2011: 38-39).

129. Salvo el canto de Débora y Barac, todos los demás forman parte del corpus de “cantos sagrados u oraciones que, en la Biblia, difieren de los salmos y [que] se emplean en la liturgia a diversas horas del día o de la noche” (Cabrol 1910: 1977-1978, traducción nuestra). Estos textos poéticos aparecieron reunidos junto al salterio en el *Códice Alejandrino*, precisamente en el mo-

mucho que proliferen los apoyos bíblicos, la estructura de la estrofa no deja de ser peculiar. Primero porque el poeta enumera una serie de cantos para exhortarlos inmediatamente al silencio, como bien refleja la repetición, seis veces, del verbo “callar”. Son dos los motivos que explican dicha curiosidad. Al ser la estancia el colofón del panegírico, Calderón recurre a una variante de la estructura diseminativo-recolectiva que tanto aprecia para reunir los cánticos, esparcidos a lo largo del encomio, en torno al *Magnificat* que los sintetiza todos.¹³⁰ Al ser también la estancia que abre sobre la resolución de la duda inicial, la anáfora reintroduce, esta vez de manera explícita, la temática del silencio, tejiendo además un paralelismo con el final de las *Laudes silentii*:

y si ha de ser mejor, calle entretanto
el silencio, hasta ver si lo es el canto.

(vv. 255-256)

El segundo motivo de sorpresa reside en la organización misma de la lista. A primera vista, la enumeración respecta un orden tanto temporal como bíblico: de la misma manera que los escolios se abren con uno de los primeros libros del Pentateuco y se concluyen con el último libro del Nuevo Testamento, la estancia nombra a los profetas veterotestamentarios, a los personajes que presenciaron el nacimiento de Cristo, a las “jerarquías” del Apocalipsis (angélicas y sacerdotales) y finalmente a la Virgen, “divinamente human[a]” (v. 379). Una lectura pormenorizada delata sin embargo ciertas anomalías cronológicas dentro de este marco general: Isaías precede a David, mientras que Ana, madre de Samuel, le sigue, y se invierte de nuevo el orden bíblico al mentar a Simeón antes que a Zacarías. Sin descartar imperativos métricos, creo que estas alteraciones son voluntarias. Los desplazamientos de ciertos nombres y su colocación en determinadas posiciones de la estancia abren un campo interpretativo que rebasa el frío rigor erudito y que entrelaza poéticamente los distintos cantos para poner de realce el *Magnificat*.¹³¹ Me contenta-

mento en el que las iglesias orientales organizaban los oficios litúrgicos. Para un estudio de estos cánticos, véase Harl (2014).

130. Jesús Ponce Cárdenas me indica muy acertadamente que Calderón “utiliza aquí la tópica del sobrepujamiento o *Überbietung*, según la terminología de Ernst Robert Curtius. La cadena que establece la anáfora “Calle...calle...callen” es un recurso formal que procede de la poesía latina (Estacio, Claudiano y otros) y reverbera por imitación en la poesía vernácula italiana, española, francesa, así como en la lírica neolatina. Piénsese en la fórmula claudiana “*Taceat superata Vetustas*” (“que calle, superada, la Antigüedad”). Respecto a dicho tópico, véase, entre otros, Maestre Maestre (1989) y Jiménez del Castillo (2018).

131. En la loa del *Sacro Parnaso* aparece una lista análoga, aunque más detallada. Allí también Calderón juega con las anomalías cronológicas (la profetisa María se nombra después de los Jueces e Isaías después de Habacuc). El orden es el siguiente: Moisés, Barac y Débora, María, Ana, David, Habacuc, Isaías, la Virgen María (vv. 48-86). Más tarde, el personaje de Poesía mencionará el himno de Cristo, gracias al cual se instaura el sacramento de la Eucaristía durante la última

ré con mencionar tres ejemplos. El primero atañe a la estructura ternaria de la estancia (tres bloques de tres versos cada uno): Calderón procura que aparezca en el verso central de cada subconjunto un canto que prefigura el *Magnificat*, siendo cada uno el eslabón de una cadena tipológica que parte de la María del Éxodo, pasa por el cántico de Ana y desemboca en la figura mariana, y en torno a la cual gravitan todos los otros cantos. Otro ejemplo hay que buscarlo en las conexiones que urden las rimas: la consonancia entre Isaías y Zacarías, nombres que comparten además la asonancia mariana en í-a,¹³² revela acústicamente la relación que une a los dos hombres, ambos defensores de la concepción virginal del Redentor, como explica el predicador y cronista trinitario Antonio Navarro en su *Abecedario virginal de excelencias del santísimo nombre de María* (Madrid, 1604):

Verdaderamente lo que en ella [en María] ha nacido es obra del Espíritu Santo. Esto había profetizado Isaías, cuando dijo “*Ecce Virgo concipiet, et pariet filium*” (Isai. 7). Advertid que una Virgen concebirá y parirá un hijo, como si dijera: Yo os profetizo un misterio inaudito, y es que una Virgen, permaneciendo virgen, concebirá y parirá. [...] También Zacarías, padre del gran Bautista, lo defendió, según dice Orígenes (Orig. sup. Matth.), pues afirma que en el Templo había un lugar sagrado diputado solo para las vírgenes, y que queriendo después de haber concebido y parido entrar la Virgen en aquel lugar con las demás vírgenes, le impidieron los santos la entrada, y solo el S. Zacarías la defendió, diciendo que aunque había parido, era Virgen, y que así no se le debía impedir la entrada al lugar de las vírgenes, de lo cual se indignaron los demás sacerdotes y judíos [...]. (1604: 82 rº-vº)

Otras correspondencias nacen de la yuxtaposición de ciertos cantos en el espacio limitado del verso. Es el caso por ejemplo del que engarza a Habacuc, Simeón y Zacarías y que invita a ver entre ellos una gradación, que puede ser tanto litúrgica —según el Breviario, el cántico de Habacuc se salmodia durante las Laudes del sexto día (*Breviarium*, 1655: 83), mientras que el *Nunc dimittis* se canta cotidianamente en las Completas y el *Benedictus* durante las Laudes, siendo éste el más importante de la liturgia cristiana junto al *Magnificat*— como histórico-espiritual. En el auto *Mística y Real Babilonia*, Calderón figura a Habacuc como el representante del viejo pueblo de Israel que contribuye, a su pesar, a la instauración de la eucaristía y al paso “hacia el Nuevo Israel” (Gilbert 2001: 131), y quizás así lo considere, implícitamente,

Cena. Obsérvese que el propósito de la loa difiere del de la “Exhortación”, puesto que la lista desemboca no en el *Magnificat*, sino en el cántico nuevo (v. 2) que debe entonar la ciudad de Madrid, es decir el auto sacramental del *Sacro Parnaso*.

132. Existen además relaciones textuales entre el libro de Isaías y el *Magnificat*. Compárense por ejemplo Isaías 29, 19-20 y Lucas 1, 52-53.

en el verso de la “Exhortación”.¹³³ Simeón, en cambio, es el judío venerable que acepta la muerte tras haber reconocido en el nacimiento de Cristo la llegada del Mesías, la “luz para iluminación de los gentiles / y gloria [del] pueblo de Israel” (Lucas 2, 32). En cuanto a Zacarías, su cántico, más sustancial, hace las veces de balance y de transición entre dos órdenes,¹³⁴ pues empieza evocando la misión de la casa de David, las promesas de los santos y profetas antiguos, antes de reconocer en su hijo, el Bautista, el precursor del Mesías, cuyo acto redentor “ilumin[ará] a los que yacen / en las tinieblas” (Lucas 1, 78-79). Así se explica el paso del *Benedictus* a la “luz del alba” que es María y al “cántico nuevo” referido en los escolios, dirigido no sólo a Dios sino al “cordero / que estaba en el Sacrificio” (Loa del *Sacro Parnaso*, vv. 172-173). Esta lectura no es más que una muestra del abanico interpretativo que abre la proximidad de los tres nombres en un mismo verso, y por ende la singular *dispositio* en el espacio de la estancia de los distintos cantos.

Me gustaría señalar finalmente los ecos que se perciben entre los últimos cantos mencionados y el principio del elogio, y que revelan la profunda coherencia poético-litúrgica del conjunto. En la liturgia de las horas, el *Benedictus* se entona al amanecer, en el momento en que se inciensa el altar (*hora incensi*). El altar se vuelve a incensar en las Vísperas cuando el coro entona el *Magnificat*.¹³⁵ Los dos cánticos evangélicos confirman, en la práctica, la comparación que abría el encomio y que asimilaba el canto al “humo del incienso”, testigo de la conversión íntima del celebrante. De ahí que el final de la estancia haga de nuevo hincapié en el “afecto”, en aquel “interior movimiento” (*Aut.*) que prorrumpe en alabanzas. No sorprende tampoco que el último esolio aluda al “cántico nuevo” entonado por los “veinticuatro Ancianos y los cuatro Vivientes” ante el cordero degollado (Apocalipsis 5, 8-9), cada uno prosternado con una cítara e incensarios en los brazos.¹³⁶ El despliegue de la referencia revela así una serie de

133. La interpretación la fundo en la contemporaneidad del poema y del auto. Evidentemente, no es la única: el cántico de Habacuc y el libro en general, en el que los Padres vieron una profecía del advenimiento de Cristo y de la Nueva Alianza, han sido comentados de diversas maneras por los exégetas. Véase Vigouroux (1912: t. 3, 373-381) y, entre otros, Dulay (2012). En el caso concreto de nuestro poema, recordemos que existen también similitudes textuales entre ciertos versículos del cántico de Habacuc y el *Magnificat*.

134. Como el *Magnificat*, el *Benedictus* está estrechamente vinculado al Antiguo Testamento y a los Salmos (Leal 1964: 565).

135. Así refiere el maestro de ceremonias de la capilla real Frutos Bartolomé de Olalla y Aragón en su *Ceremonial romano de la misa*, aprobado en 1684 y reeditado varias veces a lo largo del siglo XVIII: “Lo que el celebrante canta en el Oficio Divino es el principio de las Horas (si son cantadas) *Domine labia mea aperies: Deus in adiutorium meum*, etc. Comienza la Antífona de todas las Horas, y las de los cánticos *Magnificat*, *Benedictus*, y *Nunc dimittis*. Al principio de los Himnos, en Vísperas y Laudes, que son las Horas mayores porque en ellas se inciensa el Altar, también ha de empezar el *Te Deum laudamus*” (1707: 418). En la actualidad se sigue incensando el altar mientras el coro entona los dos cantos evangélicos (Le Gall 1987: 47, 159).

136. Para un estudio sintético de estos versículos, véase Leal (1972: 662-663).

imágenes y de dinámicas que sustentan la totalidad del elogio: el sacrificio y la conversión, tanto la del corazón como la de la humanidad, una conversión íntimamente asociada al canto, y sobre todo al cántico nuevo que se abre, nos dice el poeta, con el *Magnificat*.¹³⁷

Conclusión. La una era la otra, y las dos eran la cristiana poesía¹³⁸

En su estudio del poema calderoniano, Ángel Julián Valbuena-Briones establece una estricta analogía entre la apología del canto y la apología de la poesía (1994: 74). Si bien es cierto que las figuras de David o de Ambrosio fundamentan dicha equiparación, la defensa de la poesía tiene que buscarse en realidad en la “interior batalla” que libran los dos componentes del texto y de la cual emerge el *ethos* del poeta cristiano. El recorrido por el elogio del canto confirma que las referencias librescas dadas al margen, además de conferir autoridad al poema, contribuyen a su cabal sentido. Es evidente que los escolios arropan la labor poética con la indispensable vestimenta bíblica, patrística y litúrgica sin la cual no podría asentar su legitimidad. De ahí que ciertos versos patenten la deuda del poeta para con las *autoritates*, traduciéndolas literalmente. A la inversa, otros fragmentos muestran cómo las fuentes sacras pasan a ser las piezas de un juego combinatorio gracias al cual el escritor hace gala de su condición de humanista cristiano y sobre todo de poeta genial. Nutriéndose del acervo teológico, muestra que conoce las tradiciones exegéticas pero que es capaz de reconfigurarlas, de ignorarlas voluntariamente¹³⁹ o al menos de expresarlas poéticamente,¹⁴⁰ mediante el arte de la *dispositio*, la po-

137. La asociación entre la conversión y el “cántico nuevo” se encuentra en varios textos agustinos. Véase por ejemplo este comentario al salmo 32: “*Cantadle cántico nuevo*. Desnudaos de la vejez, pues conocisteis el cántico nuevo. Nuevo hombre, nuevo Testamento, nuevo cántico. No pertenece a los hombres viejos el cántico nuevo; éste sólo lo aprenden los hombres nuevos que han sido renovados de la vejez por la gracia, y que pertenecen ya al Nuevo Testamento, el cual es el reino de los cielos. Por él suspira todo nuestro amor y canta el cántico nuevo. Cante cántico nuevo, no la lengua, sino la vida” (*Enarraciones* 32, II, s.1, 8).

138. Nos permitimos reescribir los versos lorquianos de “La Casida de las palomas oscuras”: “La una era la otra / y las dos eran ninguna”.

139. Ignorancia que explica las erratas y los errores que aparecen en varios escolios. Aunque no sea sistemático, ciertas glosas marginales dan la impresión de que Calderón no copió sus fuentes enciclopédicas al pie de la letra, sino que intentó en bastantes ocasiones redactar a su manera la información que extrajo de ellas, o bien que lo hizo de manera muy precipitada.

140. Quizás Calderón estuviera al tanto de la polémica que se desató en el ámbito de la oratoria sacra, precisamente en los años en los cuales compone el magno poema, y que opuso principalmente a dos jesuitas, Valentín de Céspedes y José de Ormaza. Uno de los puntos de la discordia reside en el uso de las autoridades. Calderón logra encontrar un punto medio entre las dos posturas encontradas: por una parte, escribe un poema en la que las autoridades se silencian (como revelan las formulas alusivas “hay quien dijo”, etc.) o, como defendía el joven Ormaza, se “digie-

tencialidad sugestiva de las anfibologías, “la armonía de las consonancias percibidas de todos”, más eficaces que “la gravedad de los textos y razones, penetrados de poquísimos”.¹⁴¹ Más aún, varios fragmentos revelan que poesía y erudición se enriquecen mutuamente. De modo acorde con esa estructura híbrida del escrito, que opone texto y *marginalia* y resuelve esta oposición en una auténtica complementariedad, cada momento del panegírico se concluye con un objeto o una figura que aparece como la síntesis dialéctica entre elementos diversos. En el amor divino, la armonía de los salmos, el celo de Ambrosio y el canto de María se cristaliza la unión no sólo entre el llanto y el canto, el cántico y el himno, entre las tradiciones historiográficas, entre Antiguo y Nuevo Testamento, sino también entre la estancia poética y las notas marginales. Dicha configuración no es más que una reproducción a pequeña escala del movimiento lógico y poético que estructura todo el poema, siendo aquel el reflejo, a su vez, de la “interior unión que, al primer viso opuesta, tienen entre sí silencio y canto” (Calderón 2018: 295). He aquí también la razón por la cual Calderón, convencido de la compatibilidad entre el sacerdocio y la poesía, enfatiza la dinámica de conversión que arma el encomio y que aúna los dos miembros del mote sagrado: *Psalle et sile*. De la misma manera que la conversión, universal e individual, es el mecanismo mediante el cual las fuerzas antagónicas se articulan y “reconoce[n] en lo uno, y mediante lo uno, lo otro” (Poppenberg 2009: 297), la poesía cristiana es el fruto de una interrelación de los contrarios que integra literatura y teología, canción y glosa, para finalmente superarlas a ambas.

ren”, a la vez que las glosas garantizan la cohesión doctrinal del encomio, sin por ello limitar la creatividad del poeta. Respecto a dicha polémica, véanse Céspedes (1998: 28-34) y Blanco (2002: 138-140).

141. Esta eficacia argumentativa y persuasiva de la poesía sería la razón por la cual don Baltasar Moscoso y Sandoval encomendó la explicación del sagrado mote a un poeta y no a uno de sus ministros, según su biógrafo Fray Antonio de Jesús María (citado en Ponce Cárdenas 2019: 141).

**Lista de los *marginalia* que acompañan el elogio
del canto en la “Exhortación panegrica al silencio”
en las ediciones de 1662 y 1741.**

Estancias	Edición de 1662	Edición de 1741
1 “Es la blanda armonía...”	Sicut, sordes, et limus aures corporis obstruere solent, obstruere, et quasi sterco auribus vestris immitunt, Chrisost. Homilia 38. in Matth. Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo, Psal. 140.	Sicut sordes, et limum aures coris (<i>sic</i>) obstruere solent, et quasi cus (<i>sic</i>) auribus vestris immitunt, Chrysost. homil. 38. in Matth. ¹⁴² Dirigatur oratio mea, sicut incensum in conspectu tuo, Psal. 140. vers. 2.
2 “es, pues, el armonía...”	Vox cantantis in laetitiam, S. Isidoro, lib. 6. c. 19. Exultatio mentis de aeternis habita prorrumpens in vocem, Thom. in Psalmis. Laudate eum in cimbali iubilationis, Psal. 150	Vox cantantis in laetitia (<i>sic</i>), Isid., lib. 6. cap. 19. Exultatio mentis, de aeternis hausta (<i>sic</i>), prorrumpens in vocem, Thom. in Psalmis. Laudate eum in cymbalis, Psalm. 150. vers. 5 Hymnus est cantus cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis Hymnum, etc. S. Aug. in Psal. 148.
3 “Bien como amante llama...”	Praestat enim flendo ad gaudium, quam gaudento ad gemitum Petharca, Dial. 24 Si flebat tristis, dulcis caneabat amor: alter Poeta.	Praestat enim flendo ad gaudium, quam gaudento ad gemitum. Petrarcha. Si flebat tristis, dulcis caneabat amor. alter Poet.
4 “Su nombre se deduce...”	Inflexio vocis, S. Isid lib. 2. cap. 19 Deffert ab Hymno, quia Hymnus est, Laus Dei cum Cantico Thom. in Psalmis.	Inflexio vocis, S. Isid. lib. 2. c. 19. Differe (<i>sic</i>) ab Hymno, quia Hymnus est, laus Dei, cum cantic. Th. in Psal. Hymnus est cantus de Deo. Athen. Lib. 4. cap. 4.

142. Si bien Azevedo no dudó en modificar ciertos escolios originales, el mantenimiento de esta anotación marginal, ya incoherente en la princeps y a la cual se añaden ahora términos que no existen en latín, indica que el editor no se dio cuenta de que la de 1662 se nutría de la *Polyanthea* de Lange, y que no consultó alguna edición en latín de las homilías de Crisóstomo.

Estancias	Edición de 1662	Edición de 1741
5 “De himno y canto transcien- de...”	Graeci canticum hymnum vocant, et etiam Psalmum, sed propriè Hymnus dicitur, qui voce naturali fit. Psalmus cum aliquo musico instrumento: unde Psalmodia deducitur cantium mysticum, ut cum aliquis ad cytharam, sive aliud musicum, instrumentum canit Ipse Isidorus ut supra.	/
6 “Bien su origen pudiera...”	Dum praeliaretur draco cum Michaele, audita est vox millia millium dicentium. Salus, virtus, et honor omni potenti Deo, ut supra. Dum medium silentium tenerent omnia, etc. Angeli canebant Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus, etiam ut supra.	Factum est cum Angelo multitu- do Miliciae Coelestis laudantium Deum, et dicentium: Gloria in Altissimis Deo, et in Terra Pax hominibus. Luc. 2.13.14.
7 “Mas si ahora no resuelvo...”	/	/
8 “En oriente hay quien diga...”	Anastasi temporibus, Flavianus et Theodosius apud Anthioquiam canendi, ritum primi in Oriente instituerunt. Casiodorus in tripartita historia, lib. 5. cap. 32. Quo usum esse Prophetam David, in magno mysterio prodit historia. Isidorus lib. 6. Cap. 192. Psalites egregius David, David dulcis cantor, Ps. 23. Haec duo in quibusdam Psalmorum titulis iuxta musicam artem alternatim sibi apponuntur, Isid. ibi.	Theod. Histor. Eccl. lib. 4. cap. 29. ¹⁴³ Niceph. lib. 9. cap. 19. Aug. Epist. 119. cap. 18. Idem de Civitat. Dei lib. 17. c.4. ¹⁴⁴

143. A pesar de una voluntad aparente de mayor rigor, el editor del texto se equivoca: Teodoreto vuelve efectivamente a evocar las figuras de Flaviano y Diodoro en el capítulo 25 del libro IV, y no en el 29, pero para evocar un episodio que no está relacionado con el canto antifónico.

144. La referencia a la Ciudad de Dios es incorrecta. David se menciona en XVII, 14 y no XVII, 4. No he logrado dar con el susodicho “capítulo 18 de la epístola 119”.

Estancias	Edición de 1662	Edición de 1741
9 “La salmodia acredita...”	Cantores a Davide in certo ordine distributi, Paralipomenon, lib. I.	/
10 “Que aunque canciones fueron...”	Venite exultemus Deo, Ps. 94.	/
11 “En David, pues, el canto...”	Meminit Augustinus sua aetate sub Ambrosio in Ecclesia Mediolanensi modulationem receptam fuisse. Andraeas Hip. de ratione studij cap. 5. lib. I	La común opinión deduce el Canto Eclesiástico desde los Apóstoles. Vease Baron. año 60 desde num. 24. Citalo Bonacin. lib. <i>De Cantu Ecclesiastico</i> , cap. 17, §. 3 desde el principio. San Ambrosio entabló en su Iglesia el canto alternativo, o a Coros, a imitación de los Orientales, como testifica San Agustín en sus Confesiones, lib 9 cap. 6 y 7. Pero ya era antiguo en la Iglesia este modo de cantar, como prueba el Card. Bonacin <i>Divinae Psalmodiae</i> , cap. 16. §. X. num. I.
12 “Mas si las perfeccionnes...”	Magnificat anima mea, Lucas cap. I	/
13 “Calle Israel, y calle...”	Exodo cap. 15 Deuteronomio, capit 5 Pro liberatione ab hostibus, Ps. 22 Regum lib. I. c. 2 De Abacuc, cap. 3. De Simeone, et Luca, cap. 2. Et de Zacaria, c. I Cantabant dominum canticum novum, Apoc, cap. 5.	/

Bibliografía

- ABAD IBÁÑEZ, José Antonio y GARRIDO BOÑANO, Manuel, *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Madrid, Ediciones Palabra, 1988.
- AGUSTÍN, San, *Confesiones*, trad. Alfredo Encuentra Ortega, Madrid, Gredos, 2010.
- AGUSTÍN, San, *Las Confesiones del gran Doctor de la Iglesia San Agustín, traducidas del latín en romance por el M. R. P. Fr. Sebastián Toscano*, Salamanca, Imp. Andrea de Portonaris, 1554.
- AGUSTÍN, San, *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Enarraciones sobre los Salmos*, ed. Balbino Martín Pérez, t. XIX-XXII, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964-1967.
- AGUSTÍN, San, *Sobre la música*, ed. y trad. Jesús Luque Moreno y Antonio López Eisman, Madrid, Gredos, 2007.
- ANDRACHUK, Gregory Peter, “*Psalle et Sile* en la versión de Ms. Span.e.9”, en *Ayer y hoy de Calderón: actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, coord. Jesús Pérez Magallón y José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2002, pp. 169-182.
- ÁNGELES, Fray Juan de los, *Obras Místicas del D. R. P. Fr. Juan de los Angeles*, ed. Jaime Sala, t. 1, Madrid, Casa Editorial Bailly//Baillièrre, 1912.
- ARBO, Agnès y ARBO, Alessandro, “*In una perfecta musica scientia: le rossignol de Pline l’Ancien*”, en *Des formes et des mots chez les Anciens*, ed. Claude Brunet, 2008, pp. 255-273.
- ARELLANO, Ignacio, “La recuperación de los autos sacramentales calderonianos”, *Anthropos*, Extraordinarios 1 (1997), pp. 117-121.
- ARELLANO, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.
- ARELLANO, Ignacio, y ZUGASTI, Miguel, “La loa sacramental del *Primer Duelo del mundo*. Materiales para el estudio del género en Bances Candamo”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, dir. Ignacio Arellano, Kurt Spang y M. Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 167-187.
- ARMOGATHE, Jean-Robert y VAUCHEZ, André (dir.), *Dictionnaire des saints et grands témoins du christianisme*, París, CNRS Editions, 2019.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, ed. y trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 2016.
- BEYERLINCK, Laurentio, *Magnum Theatrum vitae humane*, t. 2, Lugduni, sump-tibus Ioan. Antonii Huguetan et Marci-Antonii Ravaud, 1656.
- BLAIR, ANN, *Tant de choses à savoir. Comment maîtriser l’information à l’époque moderne*, París, Seuil, 2020 (trad. de *Too Much to Know: Managing Scholarly Information Before the Modern Age*, Yale University Press, 2010).
- BLANCO, Mercedes, “Humanismo rezagado frente a difícil modernidad. Al margen de la polémica Ormaza-Cespédes sobre la oratoria sagrada”, *Criticón*, núm. 84-85 (2002), pp. 123-144.

- BLANCO, Mercedes, “Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental”, *Criticón*, núm. 91 (2004), pp. 121-134.
- BLECUA, Alberto, “Sobre la dignidad del hombre y las *Polyantheae*”, *Insula*, núm. 674 (2003), pp. 37-40.
- BONA, Giovanni, *Divina psalmodia, ejusque causis, mysteriis et disciplinis, deque variis ritibus omnium ecclesiarum in psallendis Divinis Officiis. Tractatus historicus, symbolicus, asceticus, sive psallentis ecclesiae harmonia*, Coloniae Agrippinae, apud Hermannum Demen, 1677.
- BOVON, François, *L'Évangile selon Saint Luc (1,1-9,50)*, Ginebra, Labor et Fides, 1991.
- BOYCE, Elizabeth S. “Calderón’s *Psalle et sile*: The Meditative Art and the Metaphysical Mode”, *Iberoromania*, núm. 6 (1977), pp. 122-146.
- CABANISS, Allen, “Wisdom 18: 14 f.: An Early Christmas Text”, *Vigiliae Christianae*, X, núm. 2 (1956), pp. 97-102.
- CABROL, Fernand (dir.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 1.2, París, Letouzet et Ane, 1907.
- CABROL, Fernand (dir.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 2.2, París, Letouzet et Ane, 1910.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El año santo de Roma*, ed. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El convite general (atribución insegura)*, ed. Eva Galar Irurre, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El cordero de Isaías*, ed. María Carmen Pinillos, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1996b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El cubo de la Almudena*, ed. Luis Galván, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la misa*, ed. José Enrique Duarte, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2001b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El día mayor de los días*, ed. Ignacio Arellano y Miguel Zugasti, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Discurso métrico-ascético sobre la inscripción Psalle et sile, que está grabada en la verja del coro de la Santa Iglesia de Toledo, primada de las Españas: obra que compuso el superior numen del eruditísimo don Pedro Calderón de la Barca, caballero del Orden de Santiago y capellán de honor de S. M. y de los Señores Reyes Nuevos de dicha Santa Iglesia. Sácale a luz don Antonio Fernández de Azevedo, escudero de la Reina nuestra Señora, quien le dedica al serenísimo Señor don Luis de Borbón, Infante de España, cardenal diácono de la Santa Iglesia Romana, arzobispo de Toledo, &c, Madrid, en la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1741.*
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La divina Filotea*, ed. Luis Galván, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2006a.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano y Ángel. L. Cilveti, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Orfeo* (versión de 1634), ed. José Enrique Duarte, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Esortaz. Panegyrica al Silenzio Motibada de su Apostrophe, Psalle et Sile*, ms. Spanish e. 9, CMD ID 17593, University of Oxford, Bodleian Libraries, fols. 71-86.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, “Exortación panegírica al silencio, motivada de su apóstrofe Psalle et Sile”, 1662 (edición facsímil reproducida en *Psalle et Sile*, ed. Víctor García de la Concha, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran príncipe de Fez*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Dramas*, t. 1, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 1363-1409.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hidalga del valle*, ed. Mary Lorene Thomas, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El indulto general*, ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1996a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La lepra de Constantino*, ed. Luis Galván y Rocío Arana Caballero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2008a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Maestrazgo del Tusón*, ed. Carlos Castellano Gasch, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2014.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Mística y real Babilonia*, ed. Françoise Gilbert y Klaus Uppendahl, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pleito matrimonial*, ed. Mónica Roig, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Poesía*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2018.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La protesta de la fe*, ed. Gregory Peter Andrachuk, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2001a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El sacro Pernaso*, ed. Antonio Cortijo y Alberto Rodríguez Rípodas, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2006b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El tesoro escondido*, ed. A. Robert Lauer, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El verdadero Dios Pan*, ed. Fausta Antonucci, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Tu prójimo como a ti (primera versión)*, ed. Eva Illescas, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2008b.

- CARREÑO, Antonio, “*El silencio, un reservado archivo*. La tradición alegórica de *Psalle et Sile* de Calderón”, en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 183-201.
- CASIODORO, *Historia eclesiástica*, ed. J.-P. Migne, PL 69, París, 1848. Véase el texto digitalizado: http://www.monumenta.ch/latein/verzeichnis4.php?table=Cassiodorus&xy=Cassiodorus,%20Historia%20Ecclesiastica&level=3&nummer=&apparat=&step=&domain=&lang=0&inframe=1&hide_apparatus=1, 19-10-21.
- CÉSPEDES, Valentín de, *Trece por docena*, ed. Francis Cerdan y José Enrique Laplana Gil, *Anejos de Críticón*, núm. 11, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CHERCHI, Paolo, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.
- CHERCHI, Paolo, “Petarca in Barroco: Il *De remediis* nella *Polyanthea* del Seicento”, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXXII, núm. 599 (2005), pp. 321-339.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, trad. José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2016.
- CILVETI, Ángel Luis, *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974.
- CONDE PARRADO, Pedro, “Las fuentes de erudición y el humanismo cristiano en la poesía de Lope de Vega: el comienzo del décimo canto del *Isidro*”, en *Lope de Vega y el humanismo cristiano*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2018, pp. 81-106.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, “Introducción”, Pedro Calderón de la Barca, *El sacro Pernaso*, ed. Antonio Cortijo y Alberto Rodríguez Rípodas, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2006, pp. 9-95.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, “La loa para el auto sacramental *El sacro Pernaso* de Calderón de la Barca”, *Revista de Filología Española*, LXXXVII, fasc. 2 (julio-diciembre 2007), pp. 255-271.
- CRISÓSTOMO, san Juan, *Obras de San Juan Crisóstomo*, I, *Homilias sobre el Evangelio de San Mateo (1-45)*, ed. y trad. Daniel Ruiz Bueno, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- DADRÉ, Jean, *Loci communes similitum et dissimilitum, ex omni propemodum anti-quitate, tam sacra quam profana collectorum*, Parisiis, apud Michaëlem Iulianum, 1577.
- DARRIULAT, Jacques, “Augustin. *De Musica*”, *Philosophie. Jacques Darriulat*, 2007, <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeath/Antiquitetardive/Augustin/AugustinMusica.html>, 19-10-21.
- DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- DULAËY, Martine, “Histoire et doctrine du christianisme latin. Recherches sur les sources exégétiques d’Augustin dans les 32 premiers commentaires des

- Psaumes. Le psaltérion et la cithare”, *Annuaire de l’École Pratique des Hautes Études*, CVII (1998), pp. 307-315.
- DULAËY, Martine, “Habacuc 2, 1-4 chez les Pères”, en «*Le juste vivra de sa foi*» (*Habacuc 2, 4*), ed. Matthieu Arnold, Gilbert Dahan, Annie Noblesse-Rocher, París, Les Éditions du Cerf, 2012, pp. 41-73.
- EGIDO, Aurora, *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- ENGELBERT, Manfred, “Etimologías calderonianas”, en *Hacia Calderón. Coloquio angloamericano Exeter 1969*, ed. Hans Flasche, Berlín, Walter de Gruyter & Co., 1970, pp. 113-122.
- FABRE, Isabelle, *La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson. Edition critique, traduction et commentaire du «Tractatus de canticis» et du «Canticordum au pèlerin»*, París, Droz, 2005.
- FASLA, Dalila, *Lengua, Literatura, Música. Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento*, Logroño, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 1998.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, “Retórica y Enciclopedia en el Renacimiento: *Eloquentia* en la *Polyanthea* de Mirabelli-Lang”, *Minerva*, núm. 22 (2009), pp. 177-204.
- FLASCHE, Hans y HOFMANN, Gerd, *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las obras de Calderón con auxilio de una computadora electrónica. Parte Primera*, t. 1, Hildesheim/Nueva York, Georg Olms Verlag, 1980.
- FONTAINE, Jacques, “Le poète latin chrétien nouveau psalmiste”, en *Études sur la poésie latine tardive d’Ausone à Prudence*, París, Les Belles Lettres, 1980, pp. 131-145.
- FONTAINE, Jacques y JULIEN, Marie-Hélène, ed., “Introduction”, Ambrosio de Milán, *Hymnes*, París, Les Éditions du Cerf, 1992.
- FRITZ, Jean-Marie, “Cithares à géométrie variables dans les exégèses médiévales des Psaumes ou comment la pensée sérielle crée l’instrument de musique”, en *La pensée sérielle, du Moyen Âge aux Lumières*, dir. Anne-Marie de Gendt y Alicia C. Montoya, Leiden/Boston, Brill, 2018, pp. 108-128.
- FURNO, Martine, *Le Cornu Copiae de Niccolò Perotti. Culture et méthode d’un humaniste qui aimait les mots*, Genève, Droz, 1995.
- GABRIEL DE SANTA MARÍA, “Elenco para sermones de adviento, ferias mayores, dominicas de cuaresma y festividades de María santísima” en *El predicador apostólico y obligaciones de su sagrado ministerio*, Sevilla, por Tomás López de Haro, 1684.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, ed., “*Psalle et Sile*. Estudio preliminar”, Pedro Calderón de la Barca, *Psalle et Sile*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000, pp. 7-76.
- GÉROLD, Théodore, *Les Pères de l’Église et la musique*, Genève, Minkoff, 1973 (reproducción facsímil de la edición de 1931).
- GILBERT, Françoise, “Las primeras réplicas de los profetas Abacuc y Daniel en el

- auto *Mística y real Babilonia* de Calderón: prefiguración de dos trayectorias complementarias”, *Criticón*, núm. 83 (2001), pp. 125-132.
- GILBERT, Françoise y UPPENDAHL, Klaus, ed., “Estudio preliminar”, en Pedro Calderón de la Barca, *Mística y real Babilonia*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011, pp. 9-88.
- GONZÁLEZ, Ángel, *El libro de los Salmos*, Barcelona, Editorial Herder, 1966.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Biblioteca Castro, 1993, pp. 305-763.
- GÜELL, Monique, *Vers une poétique des formes fixes: la canción chez les poètes espagnols du XVIe et du XVIIe siècle. Étude de cas*, París, Université de Paris IV-Sorbonne, 1994, 2 vols.
- HARL, Marguerite, *Voix de Louange. Les cantiques bibliques dans la liturgie chrétienne*, París, Les Belles Lettres, 2014.
- HAYE, Jean de la, *Biblia maxima versionum, ex linguis orientalibus: pluribus sacris mss. codicibus: innumeris fere SS. & veteribus Patribus, & interpretibus orthodoxis collectarum, earumque concordia cum Vulgata et eius expositione literali, cum annotationibus*, t. 4, Lutetiae Parisiorum, sumptibus D. Bechet & L. Billaine Soc., Antonii Bertier, Simeonis Piget, 1660.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HYPERIUS, Andreas, *De theologo, seu de ratione studii theologici*, Libri IIII, Basileae, per Ioannem Oporinum, 1559.
- IGLESIA CATÓLICA, *Breviarium Romanum, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pontificis Maximi jussu editum et Clementis VIII primum, nunc denuo Urbani PP. VIII auctoritate recognitum*, Lugduni, Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1655.
- IGLESIA CATÓLICA, *Catéchisme de l'Église Catholique*, París, Mame, 2012.
- IGLESIA CATÓLICA, *Missale Romanum, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pontificis Maximi jussu editum et Clementis VIII auctoritate recognitum*, Parisiis, ex typographia Nicolai de la Vigne, 1628.
- INFANTES, Víctor, “De *Officinas* y *Polyantheas*: los diccionarios secretos del Siglo de Oro”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. Luisa López Grigera y Augustin Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 243-257.
- ISIDORO DE SEVILLA (san), *Etimologías*, ed. y trad. José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- ISLA, José Francisco de, *Fray Gerundio de Campazas*, t. 3, ed. Russel P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- IZQUIERDO IZQUIERDO, José Antonio, “*Latet anguis in herba* (Virg., *BUC.* 3, 93). Vehículo para la expresión del desengaño barroco”, *Helmantica*, XLIV, núm. 133-135 (1993), pp. 257-266.
- JIMÉNEZ DEL CASTILLO, Juan Carlos, “El tópico del ‘soprepujamiento’ en la poesía neolatina leparentina”, *Revista de Estudios Latinos*, núm. 18 (2018), pp. 223-237.

- JONES, Douglas, "The Background and character of the Lukan Psalms", *The Journal of Theological Studies*, XIX, núm. 1 (1968), pp. 19-50.
- JOSEFO, Flavio, *Les antiquités juives*, vol. III, Livres VI et VII, trad. Étienne No-det, París, Les Éditions du Cerf, 2001.
- JUAN DE LA CRUZ, San, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, ed. Matías del Niño Jesús y Lucinio del SS. Sacramento, Madrid, Biblioteca de Autores Cristia-nos, 1955.
- LANGHE, Joseph, *Nova Polyanthea, hoc est opus suavissimis floribus celebriorum sen-tentiarum, tan graecarum, quam latinarum refertum*, Venetiis, apud Ioan-nem Guerilium, 1608.
- LE GALL, Dom Robert, *Dictionnaire de Liturgie*, Chambray-lès-Tours, CLD, 1987.
- LEAL, Juan (dir.), *La Sagrada Escritura, texto y comentario por profesores de la Compañía de Jesús, Nuevo Testamento. Evangelios*, vol. 1, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- LEAL, Juan (dir.), *La Sagrada Escritura, texto y comentario por profesores de la Compañía de Jesús, Nuevo Testamento. Carta a los Hebreos. Epístolas Católicas. Apo-calipsis. Índices*, vol. 3, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972.
- LIBRAL, Florent, "La note d'autorité dans la poésie religieuse au XVII^e siècle", en *La note d'autorité. Aperçus historiques (XVI^e-XVIII^e s.)*, coord. Jacques Dürr-enmatt, *Littératures classiques*, núm. 64 (2007/3), pp. 147-168.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás, "Etimologías en los autos sacramentales de Calde-rón", *Burgense: Collectanea Scientifica*, XXXII, núm. 1 (1991), pp. 179-229.
- MAESTRE MAESTRE, José María, "El tópico del 'sobrepujamiento' en la literatu-ra latina renacentista", *Anales de la Universidad de Cádiz*, núm. 5-6 (1988-1989), pp. 167-192.
- MARTIN, Annick, "L'Église d'Antioche dans l'*Histoire Ecclésiastique* de Théodoret", *Topoi. Orient-Occident*, supl. 5, *Antioche de Syrie. Histoires, images et traces de la ville antique*, 2004, pp. 481-506.
- MENSCHING, Guido, ROLSHOVEN, Jürgen y TIETZ, Manfred, *Concordancia cal-deroniana. Konkordanz zu Calderón. Parte II. Teatro cómico breve*, t. 6, Hil-desheim/Zürich/Nueva York, Georg Olms Verlag, 2003.
- MENSCHING, Guido, ROLSHOVEN, Jürgen y TIETZ, Manfred, *Concordancia cal-deroniana. Konkordanz zu Calderón. Parte III. Dramas*, t. 7, Hildesheim/ Zürich/Nueva York, Olms-Weidmann, 2013.
- MIRABELLI, Domenico Nani, *Polyanthea, opus suavissimis floribus exornatum, authore Domenico Nano Mirabellio, cive Albense, artiumque doctore, ad commu-nem Reipublicae literariae utilitatem, longeque antea auctius factum et ab innu-meris erroribus vindicatum*, Coloniae, ex officina Iasparis Gennepaei, 1552.
- MORARD, Martin (coord.), *Glossae Sacrae Scripturae electronicae (Gloss-e)*, París, CNRS-IRHT, 2016-2017, <http://gloss-e.irht.cnrs.fr>, 11-02-22.
- MOURE, José Luis, "El basilisco: mito, folclore y dialecto", *Revista de Filología Española*, LXXII, núm. 1/2 (1999), pp. 191-204.

- NAVARRO, Antonio, *Abecedario virginal de excelencias del santísimo nombre de María: donde se le dan a la Virgen doscientos y veintiocho nombres, según la Sagrada Escritura, y propiedades naturales de piedras preciosas, aves, animales, fuentes, árboles y otros secretos de naturaleza*, Madrid, en casa de Pedro Madrugal, 1604.
- OLALLA Y ARAGÓN, Frutos Bartolomé de, *Ceremonial romano de la misa rezada conforme el misal más moderno*, Madrid, por Jerónimo de Estrada, 1707.
- OVIDIO, *Cartas de las Heroínas*, ed. y trad. Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994.
- PAUL, ANDRÉ, “Juges, Livre des”, *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/livre-des-juges/>, 21-02-22.
- PÉREZ CUSTODIO, María Violeta, “La cuestión del plagio en la obra teológica y homilética de Fray Lorenzo de Villavicencio”, *Humanistica Lovaniensia*, LXI (2012), pp. 293-318.
- PEROTTI, Niccolò, *Cornucopie emendatissimum miro ordine novissime insignitum*, Venetiis, per Ioannem de Tridino, 1496.
- PETRARCA, Francesco, *Chansonnier. Rerum vulgarium fragmenta*, ed. Giuseppe Savoca, trad. Gérard Genot, París, Les Belles Lettres, 2009.
- PETRARCA, Francesco, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, trad. Francisco Fernández de Madrid, Valladolid, por Diego de Gumiel, 1510.
- PIANO, Natacha, “De la porte close du temple de Salomon à la porte ouverte du Paradis”, *Studi Medievali*, anno 50, fasc. 1 (2009), pp. 133-157.
- PINEDA, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. P. Juan Meseguer Fernández, t. 3, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1963.
- PLATÓN, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, trad. María Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1992.
- PLINIO EL JOVEN, *Cartas*, ed. y trad. Julián González Fernández, Madrid, Gredos, 2005.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “La *Exhortación panegírica al silencio*: lírica y oratoria sacra en Calderón de la Barca”, en *Sermo Silens. La voz y el silencio en la poesía religiosa*, ed. Álvaro Cancela, Madrid, Universidad San Dámaso, 2019, pp. 129-211.
- POPENBERG, Gerhard, *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental desde sus comienzos hasta Calderón*, trad. Elvira Gómez Hernández, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2009.
- PRADA DUSSÁN, Maximiliano, *Filosofía en la música de San Agustín: aproximación a partir del esquema conceptual de los números y del esquema conceptual de los signos*, tesis dirigida por José Luis Villacañas Berlanga y presentada en 2014 en la Universidad Complutense de Madrid.
- RIBADENEYRA, Pedro de, *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los santos*, Primera Parte, Madrid, Luis Sánchez, 1616.
- RIVERS, Elias, L., “*Exhortación panegírica al silencio*, poema devocional de Pedro Calderón”, *Salina*, núm. 23 (2009), pp. 51-65.

- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, “El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín”, *Studia Aurea*, vol. 1 (2007).
- SAGE, Jack, “Calderón y la música teatral”, *Bulletin Hispanique*, LVIII, núm. 3 (1956), pp. 275-300.
- SÓCRATES DE CONSTANTINOPLA, *Histoire ecclésiastique*, Livres IV-VI, trad. Pierre Périchon y Pierre Maraval, París, Les Éditions du Cerf, 2006.
- SOLMS, Mère Élisabeth, JEAN-NESMY, Dom Claude y MILVILLE-DECHÈNE, Mère Cécile, *Bible chrétienne, II. Commentaires*, Sainte-Foy/París, A. Sigier/Desclée, 1988.
- SPITZER, Leo, “La notion d’harmonie du monde dans l’Antiquité et les premiers siècles chrétiens”, en *L’harmonie*, ed. Christophe Carraud, Orléans, I.A.V, 2000, pp. 15-108.
- SUÁREZ DE GODOY, Juan, *Thesoro de varias consideraciones sobre el Psalmo de Misericordias domini in eternum cantabo. En que se contienen conceptos de grande espíritu, muy provechosos para predicadores*, Barcelona, en casa Sebastián de Cormellas al Call, 1597.
- TEODORETO DE CIRO, *Histoire ecclésiastique*, t. 1 (Livres I-II), trad. Pierre Canivet, París, Les Éditions du Cerf, 2006.
- THAYER, Joseph Henry, *A Greek-English lexicon of the New Testament*, Nueva York/Cincinnati/Chicago, Harper & Brothers, 1889.
- TORQUEMADA, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*, ed. Miguel León Portilla, vol. 3, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976.
- ULLMAN, Berthold L., “Joseph Lang and his anthologies”, *Middle Ages-Reformation-Volkskunde. Festschrift for John G. Kunstmann*, ed. Frederic E. Coenen, University of North Carolina Press, 1959, pp. 186-200.
- UNIVERSITÄT ZÜRICH, *Corpus Corporum: repositorium operum latinorum apud universitatem Turicensem*, <https://mlat.uzh.ch/?lang=0>, 11-02-2022.
- VALBUENA-BRIONES, Ángel Julián, “El código escondido en ‘Exhortación panegírica al silencio’ de Calderón”, *Bulletin of the Comediantes*, XLVI, núm. 1 (1994), pp. 71-81.
- VERA, Martín de, *Instrucción de eclesiásticos, previa y necesaria al buen uso y práctica de las Ceremonias, muy útil y provechosa a Eclesiásticos y seglares para saber cómo han de orar y adorar a Dios en lo divino y honrar a los hombres en lo político*, Madrid, Imprenta Real, 1630.
- VIGOUROUX, Fulcran (dir.), *Dictionnaire de la Bible*, t. 2-4, París, Letouzay et Ané, 1912.
- VILLEGAS, Alonso de, *Flos Sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesucristo, Dios y señor nuestro, y de todos los santos que reza y hace fiesta la Iglesia católica*, Toledo, por la viuda de Juan Rodríguez, 1591.
- VORAGINE, Jacques de, *La légende dorée*, ed. Alain Boureau, París, Gallimard, 2004.
- WEBER, Édith, *Le Concile de Trente (1545-1563) et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, París, Honoré Champion, 2008.

- WILSON, Edward Meryon, “A key to Calderón’s *Psalle et sile*”, *Spanish and English literature of the 16th and 17th centuries*, Cambridge/London/Melbourne, Cambridge University Press, 1980, pp. 105-115. El texto se publicó por primera vez en *Hispanic Studies in Honour of Ignasi González Llubeira*, ed. Frank Pierce, Oxford, The Dolphin Book, 1959, pp. 429-440.
- WILSON, Edward Meryon y CRUICKSHANK, Don William, “Adiciones a la bibliografía de *Psalle et Sile*”, en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermánico* (Hamburgo 1970), ed. Hans Flasche, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 13-26.



Aproximación a la poesía latina del alicantino Joan Treminyo (siglos XVI-XVII)

Antoni Biosca Bas

Universidad de Alicante

antoni.biosca@ua.es

Recepción: 02/02/2023, Aceptación: 20/12/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

La obra del poeta alicantino Joan Treminyo, cuya vida transcurre entre los siglos XVI y XVII, no tuvo apenas repercusión en los siglos posteriores. Sin embargo, su poesía no carece de interés y merece la atención de los especialistas. Sus poemas aparecen en siete libros publicados entre los años 1612 y 1640, aunque hay pruebas de que a finales del XVI ya escribía poesía. Su obra, de carácter netamente religioso y redactada siempre en latín, forma parte del ambiente intelectual que rodeaba el obispado de Orihuela entre los siglos XVI y XVII.

Palabras clave

Treminyo; Orihuela; Alicante; Jonás; Salmos; Francisco Jerónimo Simón; Tomás de Villanueva.

Abstract

English title. An approach to the Latin poetry of Joan Treminyo from Alicante (16th and 17th centuries).

The work of the poet Joan Treminyo from Alicante, whose life took place between the sixteenth and seventeenth centuries, had little impact in later centuries. However, his poetry is not without interest and deserves the attention of specialists. His poems appear in seven books published between 1612 and 1624, although there is evidence that he was already writing poetry at the end of the 16th century. His work, of a clearly religious nature and always written in Latin, is part of the intellectual environment born within the bishopric of Orihuela between 16th and 17th centuries.

Keywords

Treminyo; Orihuela; Alicante; Jonah; Psalms; Francisco Jerónimo Simón; Tomás de Villanueva.

El presente trabajo pretende, aunque sea de forma sucinta, rescatar del olvido la poesía del autor alicantino Joan Treminyo, o Juan Tremiño, que vivió entre los siglos XVI y XVII, cuya obra fue redactada enteramente en latín. Se trata de una producción literaria que merece el interés de los especialistas, al igual que otros textos latinos de autores de esta época, puesto que, además del posible interés de su valor estético, el estudio de estas obras podría quizá ayudar a periodizar de forma más detallada los cambios de la literatura latina de época moderna hispánica y permitiría estudiar su relación con las literaturas coetáneas escritas en otras lenguas.

1. Autor

Las noticias que tenemos acerca de este autor proceden principalmente de sus propias obras. Su nombre en latín era *Ioannis Treminio* —a veces *Treminno* o *Treminius*—, que puede traducirse como Joan Treminyo o Juan Tremiño.¹ El único gentilicio que aparece en los títulos de sus obras es el latino *Alonensis*, que en los siglos XVI y XVII se empleaba para referirse a la ciudad de Alicante.² Se conserva obra impresa de Treminyo —la mayoría en forma de pequeñas colaboraciones en obras colectivas, que describiremos más adelante con detalle— publicada en los años 1612, 1620, 1623 y 1624.³ Esto nos permite describir a nuestro autor como un poeta procedente de la ciudad de Alicante que vivió y escribió, al menos, durante el primer cuarto del siglo XVII.

Nicolás Antonio, en su célebre obra bibliográfica *Bibliotheca Hispana nova*, acabada en 1672 y reeditada por Pérez Bayer en 1783, da una breve noticia del autor, al que llama *Joannes Tremiño* (1783: 789):

Alonensis sive Alicantinus, sacrae theologiae doctor, canonicus et scholasticus Oriolanae almae sedis, doctor vir et linguarum non imperitus, nec a poetarum mysteriis alienus,

1. Se trata de un apellido que aparece con diferentes grafías. Cabe preguntarse por un apellido *Treminyó* o *Tremiñón*, ya que la forma latina *Treminio* en nominativo pertenece a la tercera declinación latina —lo que implicaría un acusativo *Treminionem* y una evolución romance a partir del mismo—, pero no hemos encontrado ninguna referencia a su existencia. Por otra parte, el apellido existe en Aragón, y así lo muestra el autor de romances del siglo XVI Jerónimo Tremiño de Calatayud, citado en el catálogo “Universal Short Title Catalogue”: [https://www.ustc.ac.uk/\(350313\)](https://www.ustc.ac.uk/(350313)).

2. Recuérdese que el *novator* valenciano Manuel Martí, conocido como “el deán de Alicante”, firmaba en latín como *decanus Alonensis* todavía en el siglo XVIII. Es llamativo que el poeta Josep Gosalbes de Cunedo, conciudadano y coetáneo de Treminyo, alternara los gentilicios *Alonensis* e *Illicitanus* para referirse a los habitantes de la ciudad de Alicante. Actualmente los historiadores relacionan estos dos gentilicios latinos respectivamente con La Vila Joiosa y Elche, entendiendo que el verdadero nombre antiguo en latín de la ciudad de Alicante era *Lucentum* y su gentilicio era *Lucentinus*.

3. También debe añadirse una obra publicada en 1640, pero, como veremos, se trata muy probablemente de una obra póstuma.

*septuaginta iam natus annos, post quinquagenarium fere tempus tam in schola quam in ecclesia docendo et concionando impensum, scripsit In Jonam Commentarios, una cum Paraphrasi Poetica, Oriolae apud Ludovicum Berosium 1623, in quarto, item In quatuor priores Davidis Regis Psalmos, una cum Paraphrasi Poetica in fine cuiusque Psalmi, ibidem eodem anno.*⁴

Las obras bibliográficas clásicas valencianas también hacen mención del poeta alicantino. Así José Rodríguez, en su obra *Biblioteca Valentina*, que fue publicada en 1747 de forma muy tardía, describe así al autor y su obra (1747: 286-287):

Juan Tremiño. Natural de la ciudad de Alicante. Doctor teologo. Canonigo, antes, maestrescuelas, despues, en la catedral de Oriuela. Varon muy docto, en las teologías, en los idiomas, en letras humanas, y en la poesia latina. Murio de edad de setenta años, habiendo empleado los cincuenta, en leer, y enseñar; sin descuydarse en componer, è imprimir. Escriviò *Commentaria in Ionam, una cum Paraphrasi poetica*. Oriolae, apud Ludovicum Beròs. 1623, in 4. En el folio 177 de dicha obra ay un *Comentario alegorico*, sobre los quatro capítulos, del mismo profeta Jonas. Y en el folio 259 esta la *Paraphrasis Poetica*. Escriviò también *Commentaria in primos quatuor Psalmos, cum Paraphrasi Poetica, in fine cuiuslibet Psalmi*. Ibidem, per ipsum, eodem anno. En el folio 318 se halla un epigrama latino, y elegante: *Ad Sanctissimam Dei Genitricem, Semper Virginem, Mariam, absque originali peccato Conceptionem*. Y dize, que le compuso, dando gracias à la Virgen, de que en la Vigilia de la Festividad de su Santa Concepción, concluyò dicho Comento de los quatro Psalmos. Todo me lo han ministrado de Alicante. Francisco Martinez Paterna, en sus *Antiguedades de Oriuela*, capitulo 7, folio 177 y folio 206 le alaba mucho y refiere versos latinos, que compuso en alabança de la Santa Iglesia de Oriuela, y de sus ilustres obispos. D. Nicolàs, tomo I, folio 605, columna I, *Bibliotheca Nova*. En *Fiestas à la Beatificación de Santo Tomàs de Villanueva*, de Geronimo Martinez de la Vega, folio 370, ay versos de nuestro escritor.⁵

Vicente Ximeno, en su obra bibliográfica valenciana *Escritores del reino de Valencia*, publicada también en 1747, aporta la misma información que Rodríguez, como si se tratara de un simple paráfraseo (1747: 296). La única diferencia entre ambos testimonios es que Ximeno añade el fragmento de un prólogo de Treminyo en el que se describe Orihuela como una corte de literatos en época del obispo Josep Esteve, esto es entre los años 1594 y 1603:

4. “Alonense o alicantino, doctor en sagrada teología, canónigo y escolástico de la catedral de Orihuela, hombre sabio y conocedor de lenguas, en absoluto ajeno a los misterios de la poesía, con ya más de setenta años, después de dedicar casi cincuenta años tanto a enseñar en la escuela como a predicar en la iglesia, escribió Comentarios sobre Jonás, junto con una paráfrasis poética, en Orihuela, por Luís Berós 1623, en cuarto, y también Sobre los cuatro primeros Salmos con paráfrasis poética al final de cada salmo, en el mismo lugar y el mismo año”.

5. Transcribimos siempre los textos en castellano respetando las características gráficas de la época según aparecen en las ediciones.

Fue estimado del sabio obispo D. Joseph Esteve, cuyos hechos gloriosos aplaudió en varias ocasiones, especialmente quando consagró su catedral. En tiempo de este escritor estaba tan abundante aquella Iglesia, y Cabildo de hombres doctos, como dió à entender en la dedicatoria de la primera obra que veremos, por estas palabras: *spero futurum, ut eius vociferationibus incitati reliqui collegae mei huius Cathedralis Ecclesiae Oriolensis Canonici, atque doctores, tam in Sacra Theologia, quam in Iure Pontificio praestantissimi, quae habent in Sacrosanctam Scripturam elaborata Commentaria, aliasque eruditissimas elucubraciones excuso iam pulvere et situ, statuunt in lucem prodere, atque ad communem utilitatem perpetuis litterarum monumentis consignare.*

Las crónicas tradicionales de la ciudad de Alicante son irregulares a la hora de mencionar a Joan Treminyo. La más antigua conservada, la de Vicente Bendicho, escrita en 1640 y conservada en manuscrito, no lo menciona, posiblemente por la proximidad de fechas entre el cronista y el poeta.⁶ La crónica de Maltés y López (1997: 359r-359v), escrita en 1757 y conservada en manuscrito, sí menciona a nuestro autor:

D. Juan Tremiño, doctor en Theologia, Canonigo, y después Maestre Escuelas de la cathedral de Orihuela. Fué varon doctissimo, insigne Escriturario, hombre instruido en las lenguas y letras humanas, y excelente Poeta Latino. Empleó cerca de 50 años en leer Sagrada Escritura y en predicar con grande credito de aquella Iglesia. Fué muy estimado del Sabio Obispo D. Joseph Esteve, cuyos hechos gloriosos aplaudió en varias ocasiones, especialmente cuando consagró su Cathedral. Murió de 70 años, y dexó diferentes piezas sobre varios libros de la Escritura.

Las crónicas de Pastor de la Roca (1854) y de Nicasio Camilo Jover (1863) no hacen mención de este autor. Sin embargo, la última de las crónicas tradicionales alicantinas, la de Rafael Viravens Pastor, publicada en 1867, sí lo incluye, aunque lo describe de forma breve (1854: 456):

Presbítero y escritor público muy instruido en las lenguas y letras humanas. Fué doctor en Teología, Canónigo y Maestrescuela en la Catedral de Orihuela. Casi toda su vida la consagró à la lectura de libros sagrados, por lo que fué un predicador profundísimo y un buen poeta latino. Murió de 70 años, dejando diferentes manuscritos que tratan de la Escritura.

Debemos dejar constancia de una interesante fuente de la segunda mitad del siglo XVIII que no siempre ha sido tenida en cuenta por los estudiosos debido a la dificultad de consulta. Se trata de la monumental obra titulada *Compendio histórico geográfico de la fundación de la ciudad de Orihuela y su obispado*, del oriolano José

6. La crónica de Vicente Bendicho, titulada *Chronica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*, se conserva en cuatro manuscritos, aunque el más antiguo y único completo es el conservado en el Archivo Municipal de Alicante. Hay edición del mismo publicada por el Ayuntamiento de Alicante en su colección *Fuentes históricas de Alicante*: Bendicho (1991).

Montesinos Pérez Martínez y Orumbella. Se trata de una obra extensísima, conservada en veinte códices de aproximadamente unas ochocientas páginas cada uno, divididos en quince libros. Esta crónica, que fue escrita entre los años 1791 y 1828 y que nunca llegó a la imprenta, describe de forma detallada todas las poblaciones que integraban la Diócesis de Orihuela de una forma enciclopedista, pues se describe con detalle la historia, costumbres, órdenes religiosas, iglesias, conventos y biografías de la zona abarcada por el obispado de Orihuela.⁷ Montesinos describe a Treminyo dos veces, y en ambas ocasiones añade sendos dibujos de retratos del autor a los que añade un escudo genealógico. Curiosamente ni los retratos ni los escudos son coincidentes. La primera ocasión en que lo cita se encuentra en la tercera parte del volumen tercero de su ingente obra, folios 806r-806v, mientras que la segunda ocasión aparece en el volumen noveno, folios 629r-629v. En la primera ocasión la descripción es la siguiente:

El señor D. Juan Bautista Tremiño y Sala, sacerdote muy exemplar y de loables costumbres; natural de la ciudad de Alicante, maestre en artes, doctor en sagrada teología; canónigo; y después dignidad de maestre escuelas de la santa iglesia cathedral de esta siempre fidelísima ciudad de Orihuela; fue varón doctísimo, insigne escritor, hombre instruido en las lenguas hebrea, griega y caldea, letras humanas, y excelentísimo poeta latino, castellano y valenciano; cerca de cincuenta años se empleó en leer la Sagrada Escritura y predicar con gran crédito de esta santa iglesia cathedral de Orihuela; fue muy estimado del sapientísimo obispo oriolano D. Josef Estevan, cuyos hechos gloriosos aplaudió en varias ocasiones, especialmente quando consagrò esta su santa iglesia de Orihuela; fue examinador sinodal, visitador general de todo el obispado por su muy ilustre cabildo sede vacante; juez de la cruzada; calificador del santo tribunal de la Inquisición de Murcia; rector tres veces del claustro de la universidad de esta ciudad de Orihuela; fue muy dado à la mortificación, llevando cilicio muy áspero ceñido a la carne como se lo encontraron después de su muerte; en la predicación hizo excelentes progresos, y logrò milagrosas conversiones en pecadores, moros y judíos; en la oración fue muy continuo, de cuya oficina sacaba armas muy poderosas para rebatir las tentaciones; estimò a los pobres, entre quienes repartía quanto alcanzaba; murió este sapientísimo prebendado de edad de 70 años, habiendo empleado 50 en leer y escribir, día 24 de octubre de 1624 en punto de las quatro y media de su tarde, habiendo antes impreso y publicado las siguientes obras: *Sermón predicado en la santa iglesia cathedral de Orihuela à la gran reyna María señora nuestra de los dolores*, impreso en Orihuela por Luís Beròs, 1619, en 4; *Commentaria in primos quatuor libros seu Psalmos cum Paraphrasis Poetica in fine cuius liber Psalmi*, en Orihuela por el mismo Beròs, 1623, en 4. (José Montesinos, *Compendio histórico geográfico de la fundación de la ciudad de Orihuela y su obispado*, vol. III, ff. 806r-806v)

7. Sobre la obra de Montesinos véase Mario Martínez Gomis (1995: 79-88). La obra de Montesinos se conserva en el original manuscrito, y a día de hoy solo se han editado algunos fragmentos de su obra, especialmente por su interés como fuente de estudios locales. Sirvan los siguientes ejemplos. Hipólito Navarro Villaplana (1993), Francisco Pedro Latorre Martínez (2012), Rafael Poveda Bernabé (2005), Joaquín Serna Hernández (2001), José Antonio Ortega Camús (1997), Antoni Mas Miralles (2020) y Patricio Marín Anierte (1997).

La segunda ocasión en que Montesinos describe a Treminyo, lo hace en términos muy similares a la descripción de la *Biblioteca valentina* de Rodríguez (1747), citada más arriba. Llama la atención que Montesinos haya descrito dos veces el mismo autor en lugares distintos de su obra, como si se tratara de un olvido fruto de la monumentalidad de la misma.

Más allá de los datos ya aportados, hay otro testimonio que resulta especialmente interesante, pues muestra que, pese a que toda la obra de Joan Treminyo se publicó en el siglo xvii, a finales del siglo xvi el poeta alicantino ya había comenzado su actividad como autor. Se trata de un poema de Gosalbes de Cunedo, también poeta alicantino, quien publicó sus obras en tres ocasiones, y en todas ellas se incluye un poema de 48 hexámetros dactílicos que está dedicado a los poetas alicantinos coetáneos del autor.⁸ En dicho poema se menciona a varios poetas, entre los cuales destaca Joan Treminyo, a quien precisamente se le dedica el poema, según se desprende del título: *De uiris doctis Alonae ad Ioannem Treminium, theologum Alonensem*, (“sobre los sabios de Alicante, dedicado a Joan Treminyo, teólogo alicantino”).⁹ Los seis primeros versos de este poema están formados por preguntas introductorias sobre la actividad de Treminyo como poeta:

*Quid, Treminne, legis, Musaeo clausus amoeno,
quod perflat medium litoris aura leuis?
Quid condis, maneat quod post tua fata superstes?
Quid das, amplifict quod pietatis opes?
Ambrosiumne teris modo, maiestate uerendum,
Indis et obscuris sidera clara locis?¹⁰*

(Gosalbes, *De uiris doctis*, vv. 1-6)

El poema continúa con referencias a otros autores alicantinos, hasta que en los versos 27-30 Gosalbes vuelve a mencionar a Treminyo, a quien le recomien-

8. Los años de publicación son 1595, 1596 y 1601. Sobre Gosalbes de Cunedo, véase Biosca Bas (2013: 84-107) y (2023: 152-170).

9. El poema aparece en las páginas 96-97, 69-70 y 114-116 respectivamente de las ediciones de 1595, 1596 y 1601. En la última edición el título del poema cambia a *De uiris doctis Illices ad dominum Ioannem Treminum, Illicitanum theologum, canonicum Orcelitanum*. Esto demuestra que la disputa entre los topónimos latinos *Alona* e *Illice* como antiguos nombres de Alicante era candente en esta época.

10. “¿Qué lees, Treminyo, encerrado en un lugar ameno de Musas, / sobre el cual sopla de lleno una suave brisa marina? / ¿Qué estás meditando, que vaya a quedar como testigo después de que cumplas tu destino? / ¿Qué regalo das que vaya a aumentar la grandeza de tu piedad? / ¿Haces uso ahora de la ambrosía, venerable por su majestad / en la India, y de las estrellas brillantes en lugares oscuros?”. Nótese los ecos ovidianos de la poesía de Gosalbes: la expresión *aura leuis* aparece en *Heroides* 5,53 y *Ars amatoria* 3,100; *sidera clara* aparece en *Heroides* 19,33, en *Ibis* 108 y en *Pontica* 2,2,10. Damos estos pocos ejemplos a modo de muestra de las frecuentísimas referencias a la poesía latina clásica que se encuentra en la poesía de Gosalbes y de Treminyo, cuya localización y estudio excede el objetivo de este trabajo introductorio.

da que intente publicar sus obras en el extranjero, tal como ha hecho él mismo, pues publicó sus obras en Bruselas:

*Tu, Treminne, tamen calamo praecellere curas,¹¹
rumpe moras, nomen personet orbe tuum.
Diuitiis extra patriam innotescere beatas,
notus ut aerumnis sum miser ipse meis.¹²*

(Gosalbes, *De uiris doctis*, vv. 27-30)

Así pues, este poema de Gosalbes de Cunedo demuestra que ambos poetas alicantinos tenían trato, si no amistad, y que en el año 1596 Joan Treminyo ya era conocido, al menos en un círculo cercano, por su obra poética. En definitiva, debe concluirse que el marco cronológico de la obra de Treminyo ha de extenderse desde el último cuarto del siglo XVI hasta el primer cuarto del siglo XVII.

Por otra parte, pese a que el autor era originario de la ciudad de Alicante, su producción literaria debe relacionarse con Orihuela, ciudad en la que se publicaron sus principales libros y donde ejerció como maestrescuela de la catedral. No debe sorprender este dato, pues Orihuela no solo era —y es— la sede catedralicia de un obispado que abarca las comarcas del sur de la actual provincia de Alicante, capital provincial incluida, sino que también era la capital de una demarcación administrativa de similar extensión conocida en su momento como Gobernación de Orihuela, que se mantuvo como segunda capital del Reino de Valencia —después de la ciudad de Valencia— hasta el final de la época foral valenciana en 1707. De esta forma, no debe sorprender que el espacio natural en el que un alicantino del siglo XVII podía ascender en cargos eclesiásticos y administrativos fuera la ciudad de Orihuela. En esta ciudad, además, se había establecido la Universidad de Orihuela, fundada en 1569 bajo el auspicio del arzobispo Fernando de Loazes, que se mantuvo activa hasta 1835.¹³ La relación de Treminyo con esta universidad es de especial relevancia, pues parece que fue rector de la misma entre los años 1611 y 1620, aunque, pese a la importancia del cargo, su papel debió de ser modesto, pues no tenemos apenas noticias sobre su gestión.¹⁴

Por último, debe señalarse que el propio Treminyo da un dato muy interesante para poder localizar la datación de su obra y vida. En la carta introductoria al lector que se incluye en su obra dedicada al libro bíblico de Jonás, que explicaremos más adelante, el poeta señala lo siguiente:

11. *Praecellere curas* en la edición de 1601; *praecellis et ore* en las ediciones de 1595 y 1596.

12. “Pero tú, Treminyo, te preocupas por destacar con tu pluma; / libérate de ataduras y que tu nombre resuene por todo el mundo. / Date a conocer fuera de la patria por tus sagradas riquezas, / como yo mismo soy conocido, pobre de mí, por mis desgracias”.

13. Para la historia de esta universidad véase Martínez Gomis (2009).

14. La única referencia en este sentido procede de Martínez Gomis (1986: 315).

*ingenue fateor, amice lector, debuisse a me iam plus quam septuagenario, post sex et quadraginta fere annos, partim in diuini uerbi praedicatione, partim in sacrarum litterarum interpretatione consumptos, maiora ac praestantiora edi studiorum meorum monumenta.*¹⁵

Se trata de una afirmación repetida, como ya hemos visto, por los autores de obras bibliográficas. El autor pretende excusarse por la modestia del objetivo de su libro, pero proporciona los datos de que ya es *plus quam septuagenarius*, y que ha dedicado casi cuarenta y seis años a la predicación y la interpretación de los textos sagrados. Ya que esta afirmación aparece en un libro publicado en 1623, debe deducirse que el nacimiento del autor debió de producirse entre los años 1544 y 1553, y que comenzó a ejercer como sacerdote y exegeta sobre el año 1577.

2. Obra

Las poesías de Treminyo se conservan en siete libros publicados entre los años 1612 y 1640. Seis de ellos fueron publicados en Orihuela y uno en Valencia. Gran parte de sus poemas proceden de participaciones menores en obras colectivas, con la excepción de dos libros cuya autoría pertenece en su totalidad a Joan Treminyo. Estos dos libros son sendos tratados exegéticos bíblicos, redactados enteramente en latín, y decorados con algunos poemas latinos. El primer tratado es un estudio exegético del breve libro bíblico de Jonás que Treminyo dedicó al entonces obispo de Orihuela, el dominico castellonense Andreu Balaguer, quien ocupó la sede oriolana entre los años 1605 y 1625.¹⁶ El segundo tratado está formado por una exégesis de las cuatro primeras composiciones del libro de los Salmos que Treminyo dedicó al cabildo de la catedral de Orihuela.¹⁷ Ambos libros fueron publicados en esta ciudad por Luís Berós en 1623.¹⁸ Según leemos en el colofón del tratado sobre los Salmos, esta obra fue publicada el 7 de diciembre de 1623, mientras que el tratado sobre Jonás debió aparecer antes, pues es mencionado en un poema introductorio del propio tratado sobre los Salmos.¹⁹

Las autorizaciones eclesiásticas de ambos tratados proporcionan importante información, pues explican que el obispado de Orihuela creó una comisión es-

15. Prólogo de su obra *In Ionae prophetiam comentarii una cum paraphrasi poetica in fine*, Orihuela, Luís Berós, 1623.

16. *In Ionae prophetiam comentarii una cum paraphrasi poetica in fine*, Orihuela, Luís Berós, 1623.

17. *Commentarii in quatuor priores Dauidis psalmos cum paraphrasi poetica in fine cuiusque psalmi*, Orihuela, Luís Berós, 1623.

18. Sobre la imprenta antigua en Orihuela véase Martínez Poveda (2015).

19. Así en el poema introductorio de Alfonso Yáñez, refiriéndose a Treminyo, puede leerse *Ionae mira referens* (“narrador de los prodigios de Jonás”) en el verso 7, e *hic versibus almis cetum* (“este canta a la ballena con versos puros”) en los versos 13-14.

pecial para valorar la obra de Treminyo, ya que sus exégesis daban especial importancia a la versión hebrea de la Biblia y la interpretación que debía hacerse a partir de la misma. Como es bien sabido, la capacidad de recurrir a las fuentes primarias de los textos bíblicos era uno de los pilares de la reforma protestante, y así se entiende que un trabajo como el de Treminyo fuera supervisado por la autoridad eclesiástica de la época. No debe olvidarse que en los años cercanos a 1623 estaba en pleno apogeo la Guerra de los Treinta Años, y que la monarquía hispánica estaba profundamente implicada en este conflicto bélico, por lo que cualquier muestra de tibieza frente a los postulados del protestantismo podía convertirse en una jugada arriesgada, no solo desde el punto de vista teológico sino también desde el punto de vista político. El concilio de Trento (1545-1563) ya había intentado limar las asperezas internas que sufría la Iglesia católica como reflejo de las propuestas de la Reforma, y uno de los aspectos fundamentales fue la valoración de la Biblia Vulgata de san Jerónimo como la versión oficial de la Iglesia. Así, en la cuarta sesión del concilio, celebrada el 8 de abril de 1546, quedó establecido que la traducción de san Jerónimo era la versión correcta de la Biblia y que, por tanto, no cabía dudar de su validez rebuscando en las fuentes primarias griegas y hebreas. De esta época es el famoso adagio latino “*qui Graecizabant Lutherizabant*”, y en correspondencia los estudiosos de hebreo podían fácilmente ser también considerados —y quizá con más razón— como proclives al protestantismo, de manera que la obra de Treminyo podría haberse considerado como peligrosa.²⁰ Por ello, tal como hemos señalado, se creó, según se deduce de las autorizaciones eclesiásticas, una comisión en la que participaron Marc Antoni Palau, natural de Denia y canónigo de la catedral de Orihuela, y Juan García, teólogo de la misma catedral, en el caso del tratado de Jonás, y otra comisión formada por el canónigo Felipe Corvino y el mismo Juan García en el caso del tratado sobre los Salmos. Ambos informes destacan que la obra de Treminyo no contiene ninguna argumentación que contradiga la autoridad de la Biblia Vulgata y de los escritos patrológicos. Finalmente, el propio obispo oriolano incluye su propia autorización para que se publique la obra de Treminyo.

Estos dos tratados se ven acompañados de poemas introductorios de diferentes autores. El tratado sobre el libro de Jonás incluye breves poemas latinos de Felipe Corbí, Ildefonso López, Fernando de la Gasca, Francisco León y el murciano Francisco Cascales.²¹ El tratado sobre los Salmos contiene poemas introductorios de los anteriores Palau, Corbí, Gasca y León, más Alfonso Yáñez. Se trata de un interesante grupo de poetas que formaron una pequeña corte literaria en torno

20. La frase es de Nicolás Alonso Pérez, conocido como Nicolás Alonso de Bobadilla (1509-1590), que fue compañero de Ignacio de Loyola: “*eo tempore incipiebat grassari Parisiis haeresis lutherana, et multi comburebantur in Platea Mumbert, et qui graecizabant, lutherizabant*”. Véase Nicolás de Bobadilla (1913: 613-614).

21. Como introducción a la obra de Francisco Cascales véase García Soriano (1924).

a la catedral de Orihuela en la primera mitad del siglo XVI. Es obvio que estos autores se conocían personalmente y compartían sus poemas religiosos, pues en varias ocasiones se encuentran colaboraciones literarias compartidas entre ellos. Sirva el ejemplo de Marc Antoni Palau, quien dedica poemas elogiosos a Treminyo en las introducciones de sus dos obras exegéticas, y que se verá correspondido por el alicantino, quien dedica un poema introductorio a su obra *Classis Salomonis paradoxon*, a la que más adelante nos volveremos a referir.

3. Los poemas

En el marco de las obras que acabamos de mencionar nos vamos a detener ahora en la producción poética de Treminyo. Consta de catorce poemas, que vamos describir siguiendo el orden cronológico de las siete obras en las que aparecen.

3.1. Sus primeros poemas los encontramos en la obra del oriolano Francisco Martínez Paterna *Breve tratado de la fundacion y antigüedad de la muy noble y leal ciudad de Orihuela*, publicada en Orihuela en 1612. Se trata de tres poemas de temática diversa, aunque siempre religiosa. El primer poema está formado por cuatro versos, incluidos en el folio 177r, que forman dos dísticos elegíacos, dedicados a la consagración del altar mayor de la catedral de Orihuela. El segundo poema está formado por diez versos, incluidos en el folio 206v, también en dísticos elegíacos, dedicados a la consagración de la catedral por el obispo Josep Esteve en el año 1594, quien sería el cuarto obispo de Orihuela, entre los años 1594 y 1603, y que lleva por título *In sacrosantam ecclesiae Oriolanae consecrationem factam a domino Iosepho Stephano, episcopo Oriolensi*. El tercer poema, quizá el más interesante, está formado por 92 versos en estrofas sáficas incluidos en los folios 206v-208v. El poema está dedicado igualmente al obispo Josep Esteve, y lleva por título *Ad dominum Iosephum Stephanum, episcopum Oriolensem in die Consecrationis*. En esta ocasión Treminyo homenajea a los primeros obispos de Orihuela: Gregorio Gallo (1566-1577), Tomàs Dassio (1578-1585) y Cristòfol Robuster (1588-1593). Es significativo que, aunque el libro se publicara en 1612, cuando el obispo era Andreu Balaguer, quien ocupó el obispado oriolano entre los años 1605 y 1626, Treminyo no haga mención alguna de este obispo, lo que parece apuntar a que el poema fue redactado antes de 1605. Es posible que se redactara en el año 1594 —o quizá un poco más tarde—, cuando Josep Esteve accedió al obispado oriolano, formando parte de un homenaje al nuevo obispo. Sus primeros versos son los siguientes:

*Illa, quam prisci decorant Triumphi,
omnibus semper memoranda saeculis
urbs, petens belli, spoliis superba,
Martis alumna,*

*Orcelis, cultus studio sacrati
nobilis, florens opibus, decora
ciuibus claris, pietate plena.
aurea tandem.*²²

(Treminyo, *Breve*, 3, vv. 1-8)

3.2. La segunda obra en la que aparecen los poemas de Treminyo es también obra del oriolano Francisco Martínez Paterna, y lleva por título *Las exequias y fiestas funerales que hizo la santa iglesia de Oriuela y sus parroquias a la dichosa muerte del venerable y angélico padre Mossen Francisco Geronymo Simon, beneficiado en la parroquia de san Andrés de la ciudad de Valencia*, publicada en Orihuela en el año 1612. El propio Treminyo es el autor de la autorización eclesiástica de la obra, incluida en el folio 2r, en nombre del obispo Andreu Balaguer, quien, como hemos señalado, ocupó la sede oriolana entre los años 1605 y 1626. La obra describe los homenajes que se realizaron en Orihuela en honor del valenciano Francisco Jerónimo Simón, y se incluyen las composiciones, pertenecientes a diversos autores, que se leyeron públicamente como parte del homenaje.²³ La mayoría de estos poemas están escritos en castellano. La excepción la forman dos poemas en latín: uno de Francisco León, formado por cien hexámetros dactílicos, y el poema de Joan Treminyo, que aparece en los folios 29r-31r, formado por 59 hexámetros dactílicos, que lleva por título *Ad admirabilem uirum Franciscum Hieronimum Symonem presbyterum, sanctitate uitae et miraculorum gloria clarissimum, a doctore Ioanne Treminno, scholastico in sancta ecclesia Oriolensi*. Sus primeros versos son los siguientes:

*Quanam te, uenerande Simon, celebrabo Camaena?
O sydus rutilans, magnum decus, alme sacerdos,
quem caelo exceptum miracula plurima clarant,
namque Valentina ut latitans thesaurus in urbe
diuino es nobis patefactus munere Christi.*²⁴

(Treminyo, *Exequias*, 2, vv. 1-5)

3.3. También contiene un poema de Treminyo la obra de Gerónimo Martínez de la Vega titulada *Solenes i grandiosas fiestas que la noble i leal ciudad de Valencia a echo por la beatificación de su santo pastor i Padre D. Tomás de Villanueva*,

22. “La que decoran los triunfos antiguos / que siempre será recordada por todos los siglos / la ciudad que, valiente en la guerra, soberbia en botines, / alumna de Marte, / es Orihuela, / ennoblecida por su dedicación al culto sagrado / floreciente en riquezas, adornada / con ilustres ciudadanos, llena en fin de dorada piedad”.

23. Sobre los defensores de Francisco Jerónimo Simón véase Callado Estela (1997).

24. “Venerable Simón, ¿con qué Camena te celebraré? / Ay estrella brillante, magnífico honor, sacerdote bienhechor, / a quien, una vez recogido por el cielo, alumbran muchos milagros, pues escondido como un tesoro en la ciudad de Valencia / te nos has mostrado como un divino regalo de Cristo”.

publicada en Valencia por Felipe Mey en 1620. Se trata de una obra dedicada a ensalzar la figura del arzobispo de Valencia Tomás de Villanueva, quien ocupó la sede valenciana entre los años 1544 y 1555, con motivo de su beatificación en 1618. Posteriormente sería canonizado en 1658.²⁵ El poema de Treminyo está formado por 32 hexámetros dactílicos incluidos en las páginas 370-371. No es el único poema en latín incluido en esta obra, ya que a lo largo del libro pueden encontrarse, entre otros, poemas latinos de Vicent Mariner, del jesuita valenciano Vicent Bisse, del teólogo valenciano Vicent Espinosa, del jesuita valenciano Antoni Medina o de Miquel Antolí.²⁶ El poema de Treminyo tiene por título *Doctoris Iohannis Treminno Valentini, scholastici cathedralis ecclesiae Oriolanae, in laudem beati Thomae a Villanoua, archiepiscopi Valentini, de quatuor sanctissimis ac praestantissimis uiris insigni Thomae nomine uocatis*. Tal como indica el título, el poema tiene la originalidad de comparar a Tomás de Villanueva con otros importantes personajes desde el punto de vista religioso que se llamaban Tomás, concretamente el apóstol santo Tomás, el arzobispo de Canterbury santo Tomás Becket y santo Tomás de Aquino. Sus primeros versos son los siguientes:

*Quattuor egregio insigniti nomine patres
atria certarunt condecorare poli.
Primus apostolico sublimis munere Thomas
lucida post Christi uulnera tacta manu,
accepta igniferi post pneumatis inchyta dona,
sancta quibus Christi turma repleta fuit.*²⁷

(Treminyo, *Villanueva*, vv. 1-6)

3.4. Treminyo incluye también un poema en su propia obra exegética sobre el libro de Jonás, titulada *In Ionaē prophetiam commentarii una cum paraphrasi poëtica in fine*, publicada, como hemos dicho, en 1623 en Orihuela por Luís Berós. Se trata del poema más extenso de Treminyo, formado por 425 hexámetros dactílicos.²⁸ El autor dio tanta importancia a su poema que lo menciona en el propio título del libro con la expresión *una cum paraphrasi poëtica in fine* a pesar de que se trata de un corolario de extensión muy inferior al tratado exegético. El título del poema propiamente dicho recoge el título de la obra completa

25. La importancia de la figura de Tomás de Villanueva puede constatarse por el hecho de que Quevedo le dedicara en 1620 una pequeña biografía: *Epítome a la historia de la vida ejemplar y gloriosa muerte del bienaventurado fray Tomás de Villanueva*.

26. Sobre Vicent Mariner, posiblemente el más importante de estos poetas, véase, entre otros, Coronel Ramos (1997).

27. “Cuatro padres destacables de nombre egregio / han competido en decorar el pórtico del cielo. / Primero el sublime Tomás, regalo apostólico, / después de haber tocado con su mano las divinas heridas de Cristo, / después de haber recibido los regalos ilustres de un espíritu ardiente, / regalos santos con los que una multitud recibió a Cristo”.

28. Joan Treminyo, *In Ionaē prophetiam commentarii una cum paraphrasi poëtica in fine*, Orihuela, Luís Berós, 1623, pp. 257-273.

y repite la dedicatoria al obispo de Orihuela, Andreu Balaguer: *In eamdem Ionaē prophetiam paraphrasis, carmine heroico, ab eodem Ioanne Treminio, sacrae theologiae doctore, canonico et scholastico Oriolano, ad eumdem reuerendissimum dominum dominum fratrem Andraeam Balaguerium, episcopum Oriolanum*. En el poema se hace hincapié en la necesidad de la obediencia a los mandatos de Dios aunque sean difíciles de cumplir, y la suprema misericordia de Dios, que permite el perdón divino más allá del perdón humano. El propio Treminyo, quizá por seguir el tópico literario de la modestia del autor, señala en su prólogo, incluido en la página 13, que se trata de un tema menor, puesto que después de tantos años enseñando teología iba a tratar por escrito un tema que bien podría parecer el “parto de la montaña” de Horacio:²⁹

Vereor namque ne multi uiri grauissimi, apud quos nonnullam de me concitauit expectationem, uidentes tandem emitti commentariolum hunc in Ionaē prophetiam, quae quattuor tantum capita complectens historia ualde est et haud explicatu difficilis, merito in me contorqueant scomma illud Horatianum: parturiunt³⁰ montes, nascetur ridiculus mus.³¹

Pese a estas afirmaciones del autor, la extensión de su poema nos hace pensar que se trataba de una de sus obras predilectas.³²

3.5. En su otra obra exegética sobre los primeros cuatro Salmos, arriba citada, que tiene por título *Commentarii in quatuor priores Dauidis psalmos cum paraphrasi poetica in fine cuiusque psalmi*, publicada en 1623 en Orihuela por Luí Berós, Treminyo incluye seis nuevos poemas. Por un lado, después de cada comentario a cada uno de los cuatro Salmos, incluye un poema. El primero está formado por 28 versos asclepiadeos, el segundo por 56 versos de estrofa sáfica,³³ el tercero por 18 hexáme-

29. Aunque el tema ya aparece en las fábulas de Esopo, Treminyo se refiere al verso 139 de *Ad Pisones* de Horacio: “*parturient montes, nascetur ridiculus mus*” (“parirán las montañas, nacerá un irrisorio ratón”). Nótese que Treminyo emplea el término latino de origen griego *scommā*, “burla, sarcasmo”, término nada frecuente, lo que muestra que conocía las *Saturnales* de Macrobio, que lo emplea con este sentido en 7,3,1. En realidad su afirmación de que trata un tema menor es un claro *locus humilitatis* con el que el autor pretende, por el contrario, dar valor a su obra.

30. El poema muestra *parturiunt* (“paren”), y no *parturient* (“parirán”), quizá por error del impresor, o bien porque Treminyo quiere jugar con un verso tan conocido para hacer entender al lector que el parto ya se ha producido y los efectos están por venir.

31. “Pues tengo miedo de que algunas personas muy importantes, entre quienes he despertado cierta curiosidad por mi trabajo, cuando vean que finalmente he redactado este humilde comentario sobre la profecía de Jonás —la cual solo tiene cuatro capítulos, es muy narrativa y no es difícil de interpretar— con razón lanzarán contra mí aquella burla de Horacio: las montañas parirán, nacerá un irrisorio ratón”.

32. Debe señalarse que el catálogo “Universal Short Title Catalogue” recoge 26 ejemplares distribuidos por diferentes bibliotecas europeas, lo cual indica que la obra tuvo una notable difusión: <https://www.ustc.ac.uk/> (5018927).

33. Según el título de Treminyo, en estrofa sáfica y adónica: *carmen Saphicum et Adonicum*.

tros dactílicos, y el cuarto por 42 versos en dísticos elegíacos.³⁴ Por otro lado, el conjunto del tratado sobre los salmos y los correspondientes poemas termina en la página 316, pero a continuación se añade un corolario dedicado a la Inmaculada Concepción que ocupa las siguientes cinco páginas, que forman el final del libro justo antes de los índices. Treminyo explica en una breve nota la razón de este corolario, pues informa de que se le había encargado la entrega del libro antes de la fiesta de la Inmaculada Concepción y que considera apropiado añadir esta muestra de su devoción.³⁵ Este corolario comienza con una imagen de la Inmaculada Concepción que ocupa toda la página, rodeada de una filacteria con el lema en castellano “concebida sin pecado original”. Las siguientes cuatro páginas contienen el poema titulado *Ad sanctissimam Dei genitricem semper uirginem Mariam, absque peccato originali conceptam, auctoris carmen ex uoto*, formado por 102 versos en dísticos elegíacos. El poema, como es de esperar, constituye una clara defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, dogma que, por otra parte, no sancionará la Iglesia Católica hasta el siglo XIX tras siglos de disputas. Finalmente, tras este quinto poema, se incluye una breve composición formada por seis versos en dísticos elegíacos que lleva por título *Auctoris protestatio*, en la cual el autor reclama que sus obras, y en particular lo que ha escrito en sus dos libros (“*quae sunt his libris a me conscripta duobus*”) —entendemos que refiriéndose a los dos libros exegéticos— ha de ser sometido al juicio eclesiástico para confirmar su clara voluntad de no caer en errores teológicos.³⁶

3.6. La sexta obra en la que aparecen poemas de Joan Treminyo tiene por título *Classis Salomonis paradoxon*, y es obra del dianense Marc Antoni Palau. Fue publicada en Orihuela por Luís Berós en 1624. Recordemos que Palau había escrito poemas latinos introductorios en las dos obras exegéticas de Treminyo, de manera que en esta ocasión es el alicantino quien parece corresponder a la cortesía previa de Palau. El poema está formado por 20 versos en dísticos elegíacos incluidos en los folios 3r-3v, y forma un elogio de la obra del autor, al que llama “*Dianae patriae lux maxima priscae*” (“la mayor luz de la antigua patria de Diana”) para referirse así al origen dianense de Palau.³⁷ El título del

34. Correspondientes respectivamente a las páginas 73-74, 174-176, 232-233 y 314-316.

35. *Quoniam horum commentariorum excussioni impositus fuit finis in profesto die seu vigilia Conceptionis Beatissimae Virginis Dei genitricis Mariae, quam absque labe Originalis peccati fuisse, piissime credo atque profiteor eiusque deuotioni ac defensionem me non semel iureiurando obstrinxi, idcirco uisum est hoc loco sequens Epigramma uenerationis ergo subiicere.*

36. El catálogo “Universal Short Title Catalogue” recoge, en esta ocasión, 28 ejemplares de la obra, indicando nuevamente una notable difusión: <https://www.ustc.ac.uk/> (5018923).

37. Efectivamente en la etimología de Dénia debe reconocerse el latino *Dianium*, derivado de la diosa Diana. El propio Palau escribiría más tarde, en 1643, una obra dedicada al estudio de la historia antigua de Dénia y lo titularía significativamente *Diana desenterrada*. La obra se conoce hoy gracias a una copia manuscrita realizada en 1763. Hay copia facsímil de este manuscrito publicada en 1975 por la Diputación de Alicante. Es posible que la expresión *lux maxima* tenga un origen bíblico (Sapientia 18,1) en el que compara la sabiduría de Palau con la que el versículo atribuye a los santos: *Sanctis autem tuis maxima erat lux*.

poema es *Dominus Ioannis Treminio, sacrae theologiae doctoris sanctae ecclesiae Oriolensis scholastici, in laudem operis et auctoris*.

3.7. Por último, en la obra de Jaime Serra titulada *Defensa oriolana y breve epitome de las razones en que la Ciudad de Orihuela funda su justicia*, publicada en Valencia en 1644, se incluye un breve poema de Joan Treminyo de seis versos, que forman tres dísticos elegíacos, dedicados a alabar la fecundidad de Orihuela, comparándola con las virtudes naturales de otras localidades cercanas: Murcia, Xàtiva, Cartagena, Alicante, Valencia, Lorca y Elche:³⁸

*Murcia bombyces, Setabis fert citrea poma,
Carthago triticum, vina dat Alo sua,
floriferis hortis sacrata Valentia abundat,
uenatu floret Lorca Illice quae oleo,
cum vero non sit, que proferat omnia, tellus,
cunctorum sola est Orcaelitana ferax.*³⁹

(Treminyo, *Defensa oriolana*, vv. 1-6)

Por la fecha tardía de esta publicación y su aparición en otras obras de temática local oriolana, parece claro que el poema de Treminyo se incluye como una referencia a un poema popular de un autor ya fallecido y que se trata, por tanto, de una publicación póstuma.

4. Estilo

Como hemos visto, todos estos poemas forman un corpus de un total de catorce poesías que suman un total de 900 versos. Se trata, por tanto, de la obra de un poeta menor, algo que podría explicar la poca repercusión de su obra y el olvido de su figura tanto en el ambiente académico como en el popular de su lugar de origen.⁴⁰

Sin embargo, se trata de una poesía en la que podemos encontrar numerosos pasajes que demuestran los conocimientos de poesía clásica de Treminyo. En este

38. Este poema aparece también en el folio 28r de la recopilación documental sobre la antigua Universidad de Orihuela que el dominico alicantino Jacinto Segura realizó en 1715, aún inédita, bajo el título de *Praeclara monumenta huius patriarchalis collegii*, bajo la presentación siguiente: *de hac autem ciuitate noster Ioannes Treminno, Alonensis, magister scholarum in ecclesia Oriolensi, sic cecinit*. También aparece en primer tomo (p. 231) del compendio de Montesinos, de finales del siglo XVIII, arriba citado. Debo toda la información sobre este poema a José Francisco García Juan, a quien le agradezco encarecidamente me lo diera a conocer.

39. “Murcia da lana, Xàtiva da limones, / Cartagena da trigo, Alicante da sus vinos, / la sagrada Valencia abunda en jardines de flores, / Lorca destaca en caza y Elche en aceite, / pero, aunque no hay un suelo que produzca todo, solo la fértil Orihuela produce de todo”.

40. Sobre la literatura latina de la época, véase Alcina Rovira (2000). Igualmente es interesante, en un contexto más amplio, el trabajo de Knight y Tilg (2015).

sentido, los primeros cuatro versos de la paráfrasis del libro de Jonás son muy significativos, ya que constituyen una clara imitación del principio de la *Eneida*, refiriéndose al poeta Jonás de forma similar a la manera en que Virgilio presenta a Eneas:

*Vatis gesta cano Summi qui iussa recusans⁴¹
Numinis implere, ingentis glutitus ab aluo
est ceti, et uiuus trinae post tempora lucis
euomitus; rediit seruatae ad munera uitae.⁴²*

(Treminyo, *Jonás*, vv. 1-4)

El paralelismo con la épica latina clásica va más allá del propio Virgilio, ya que Treminyo emplea el término *Camoena* para referirse a las musas, recurso que ya había empleado Livio Andrónico en su traducción latina de la Odisea, adaptando así la Musa griega de la invocación homérica a la Camena latina:

*Tu uero, o secli lux fulgentissima nostri,
Andraea antistes, grato pia carmina uultu
accipe et exiguum ne dedignere Camoenam.⁴³*

(Treminyo, *Jonás*, vv. 7-9)

El gusto por la épica antigua lleva a Treminyo a denominar a los dioses protectores de un territorio y —por metonimia— al territorio en sí, como Penates, tal como había hecho con frecuencia Virgilio:

*et Dominum fugiens, patriam sacrosque Penates
linquere decreuit.⁴⁴*

(Treminyo, *Jonás*, vv. 74-75)

Las referencias a los dioses paganos no parecen suponer ningún problema para el autor, aun tratándose de un poema religioso que parafrasea un libro bíblico. Así podemos encontrar que el sol es identificado con Febo Apolo:

41. Compárese con los versos iniciales de la *Eneida* de Virgilio: *Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam, fato profugus, Laviniaque uenit / litora*. Igualmente la expresión *post tempora* aparece en los versos 141-142 del *Ars poetica* de Horacio, que forman una recreación del comienzo de la Odisea: *Dic mihi, Musa, uirum, captae post tempora Troiae / qui mores hominum multorum uidit et urbes*. La expresión *iussa recusans* se encuentra en el canto quinto de la *Eneida*, verso 749, así como en los *Fasti* de Ovidio, verso 2,387, y sus *Metamorfosis*, verso 1,385.

42. “Canto las proezas del poeta que evitando cumplir las órdenes / de Dios altísimo, fue engullido por el vientre de una enorme / ballena, y después de tres días fue expulsado vivo / y volvió al compromiso de una vida de servicio”. La expresión *munera uitae* parece proceder de la *Expositio Psalmi* de Ambrosio de Milán, CXVIII, littera 16, capítulo 33.

43. “Pese a ello, tú, luz brillantísima de nuestro mundo, / obispo Andreu, recibe los piadosos versos con gesto amable / y no rechaces a una Camena menor”. Compárese con el verso inicial de la *Odussia* de Livio Andrónico: *Virum mihi, Camena, insecce versutum*. La expresión *grato pia carmina uultu* podría proceder del poema 6, v. 79 de Sedulio Escoto: *reboent pia carmina fratrum*.

44. “Huyendo del Señor, decidió abandonar la patria / y los sagrados Penates”.

*Tertia fulgebat toto lux aurea mundo,
et clara Phoebus lustrabat lampade terras.*⁴⁵

(Treminyo, *Jonás*, vv. 265-266)

Sirva otro ejemplo de la misma referencia:

*conficiens uatem, radiis quem Phoebus ab alto
torquebat ualidis.*⁴⁶

(Treminyo, *Jonás*, vv. 407-408)

Igualmente, el sentimiento de venganza es representado por las terribles Erinias o Furias, personificaciones de la ira y la venganza, que representan aquí la falta de compasión de Jonás para con los habitantes de Nínive:

*Cui Deus: o demens Furiisque agitate malignis,
quaenam te insanum tam tristis uexat Erynnis?*⁴⁷

(Treminyo, *Jonás*, vv. 380-381)

Resulta quizá llamativo que Treminyo no muestre reparo alguno a la hora de denominar conceptos fundamentales de la religión cristiana, como el cielo y el infierno, con denominaciones propias de la literatura latina clásica que proceden de la religión olímpica, aunque este tipo de referencias tienen su propia tradición en la literatura latina cristiana. Así el cielo es identificado con el Olimpo al referir un epíteto de Dios: “*Omnipotens genitor, summi fabricator Olympi*” (“padre omnipotente, creador del alto Olimpo”).⁴⁸ De modo similar, el infierno es identificado con el Tártaro:

*Anne ego tam pulchram delebo protinus urbem?
Tot merito populos inferna ad Tartara mittam.*⁴⁹

(Treminyo, *Jonás*, vv. 29-30)

Es quizás un caso más significativo el pasaje en el que Treminyo emplea formas clásicas de origen pagano para referirse a Dios. Así, emplea el término latino *numen*, que refiere una manifestación divina, para referirse al mismo Dios, precisamente por oposición al pecado de idolatría:

45. “Por tercera vez brillaba por todo el mundo la dorada luz / y Febo iluminaba las tierras con su brillante antorcha.” Nótese el eco de Virgilio, *Aen.* IV. 6: *Postera Phoebea lustrabat lampade terras.*

46. “Actuando sobre el poeta, al cual Febo desde lo alto / atormentaba con sus potentes rayos”.

47. “Le dijo Dios: ay, demente y turbado por las malvadas Furias, / ¿tanto te ataca, insensato, alguna de las funestas Erinias?”.

48. *Tratado sobre Jonás*, verso 133.

49. “¿Acaso voy a destruir sin más dilación tan hermosa ciudad? / ¿Voy a mandar mercedamente al abismo del Tártaro tantos pueblos?”

*hic erat excelsi contemptus Numinis atque
idolis studio plebs turpi addicta nefandis.*⁵⁰

(Treminyo, *Jonás*, vv. 23-24)

Posiblemente la identificación más clara del Dios bíblico con el Júpiter de la *Eneida* y de la épica latina clásica se da en un pasaje en que Treminyo emplea el epíteto *tonans* (“tonante”), para referirse a Dios: “*et renuens iussis parere Tonantis*” (“y rechazando obedecer las órdenes del Tonante”).⁵¹ La combinación de tradición clásica y catolicismo le lleva a identificar al cielo con el Olimpo incluso en la fiesta religiosa de consagración del altar de la catedral de Orihuela: “*hic domus est Domini, porta hic stellantis Olympi*” (“aquí está la casa del Señor, aquí está la puerta del Olimpo estrellado”).⁵²

Por otra parte, hay un interesante pasaje en la poesía de Treminyo que muestra la curiosa imagen de una corrida de toros. Se trata de la descripción de la absorción de Jonás por la ballena, que Treminyo compara con la imagen de un toro de lidia en la plaza:

*absorbens uiuum, illaesum seu carcere seruans,
taurus uti in magnum qui prodiit amphitheatrum
postquam multorum est telis agitatus et hastis
mittitur in septum iussu compulsus herili,
horrificis late complens mugitibus auras.*⁵³

(Treminyo, *Jonás*, vv. 216-220)

En ocasiones las descripciones de Jesús y de la Virgen son muy gráficas, y casi rozan la écfrasis clásica. Al menos este es el caso de la representación de Jesús ante el alma de Francisco Jerónimo Simón, donde se representa perfectamente la imagen del Cristo de la Pasión:

*Ipse tibi est uisus diro sub pondere ligni
oppressus, pulchrum foedatus sanguine uultum
percussus pugnis, laceratus uulnere.*⁵⁴

(Treminyo, *Exequias*, vv. 41-43)

Lo mismo ocurre con la Virgen María, representada con una descripción de gran plasticidad:

50. “Aquí se daba el desprecio por Dios altísimo / y el pueblo se entregaba al vergonzoso culto de sacrílegos ídolos”.

51. *Tratado sobre Jonás*, verso 67.

52. Segundo poema del *Breve tratado de la fundación*, verso 5.

53. “Tragándose vivo, o bien sirviéndole de celda, pues estaba ileso, / como el toro que va a un gran anfiteatro / después de haber sido hostigado por las flechas y lanzas de muchos, / y es enviado a la barrera, espoleado por la orden del maestro, / dando grandes resoplidos con horribles mugidos”.

54. “Se te aparece oprimido bajo el terrible peso de un madero / entumecido de sangre en su bello rostro / golpeado a puñetazos, lacerado con heridas por todas partes”.

*diuini uultus speculum, porta inclyta Coeli
fons sophiae, puteus uiuificantis aquae,
ut sol electa, ut rutilans pulcherrima luna,
urbs fundata super montibus alma sacris,
turris, palma, cedrus, platanus, cypressus, oliua,
myrrha fragans, nardus, balsama cuncta simul
spinosa inter uermans rosa candida sentes,
hortus clausus, dans undique delicias.⁵⁵*

(Treminyo, *Salmos*, vv. 5-12)

Mención especial merece la habilidad de Treminyo en el empleo de la métrica latina clásica. Los metros empleados por el poeta alicantino siguen la prosodia latina clásica, de manera que se respeta la métrica cuantitativa —o basada en la cantidad silábica. Los metros más usados por Treminyo son el hexámetro dactílico, propio de la épica clásica, y el dístico elegíaco, formado por un hexámetro y un pentámetro, que es propio, como su nombre indica, de la poesía elegíaca. Treminyo emplea con maestría estos metros, respetando las cesuras y diéresis propias de estos versos, algo que muestra la habilidad del poeta. Estos metros son los más habituales de la poesía latina clásica y, quizá, los que esperaríamos encontrar en la obra de un autor español de los siglos XVI o XVII que pretende emular a los poetas clásicos.⁵⁶ Sin embargo, Treminyo muestra igualmente una gran habilidad al emplear otros metros, mucho menos frecuentes. El tercer poema del *Breve tratado* de Martínez Paterna, dedicado al obispo Josep Esteve, está formado por una estrofa sáfica a la que Treminyo denomina *ode*, seguramente por seguir el modelo de Horacio: *Ad dominum Iosephum Stephanum, episcopum Oriolensem in die Consecrationis, ode*. Nótese que Treminyo prefiere emplear la forma griega del nombre (*ode*, ὠδή) frente al latino oda.⁵⁷ Se

55. “Espejo del divino rostro, ilustre puerta de cielo / fuente de sabiduría, pozo del agua que da la vida / radiante como el sol, hermosísima como la brillante luna / ciudad materna fundada sobre montañas sagradas / torre, palmera, cedro, plátano, ciprés, olivo / mirra aromática, nardo, a la vez que todos los bálsamos, / rosa blanca de primavera entre las espinosas punzantes / jardín protegido que produce maravillas por todas partes”. En este pasaje se entreve la influencia de las letanías lauretanas, como *Turris Dauidica*, *Turris eburnea*, procedentes a su vez del Cantar de los Cantares, 4,4 y 7,4 en este caso, que formaban parte de los textos litúrgicos, bien conocidos por el autor, pues formaban parte de antiguos textos devocionarios. El propio verso tercero procede del Cantar de los Cantares 6,9. Véase Serés (2021). Es también llamativo que la descripción del poema coincide con la iconografía que Zurbarán incluyó en el cuadro de la Inmaculada Concepción que pintó en 1640, en el que se pueden ver elementos del mismo origen, como el sol radiante, la luna, la torre, la puerta, el ciprés y la palmera.

56. Por ejemplo, son los metros empleados por el citado poeta alicantino Josep Gosalbes de Cunedo, amigo de Joan Treminyo.

57. El término *ode* ya aparece en 1500 cuando se editaron en Zaragoza los comentarios de Juan Sobrarias al poeta cristiano Sedulio, para el que este humanista alcañizano compone una *Ode dicolos tetraastrophos ex saphico endecasyllabo et adonico dimetro Ioannis Sobrariae Alcañicensis compectus totam pene Sedulii materiam*. La oda y su estrofa sáfica tiene abundantes y excelentes ejem-

trata de una estrofa relativamente frecuente, empleada en griego por la lírica lesbia de Alceo y Safo, de quien toma el nombre, y que fue cultivada especialmente en la literatura latina clásica por Catulo y Horacio.⁵⁸ La estrofa sáfica está formada por tres endecasílabos y un adonio, mostrando cesuras entre las sílabas quinta y sexta de los endecasílabos. La simple lectura del poema de Treminyo muestra el estricto respeto del autor a la estructura de la estrofa. Resulta especialmente llamativo el caso de la undécima estrofa del poema (versos 41-44) ya que se produce una sinafía —o sinalefa entre versos— entre el tercer y cuarto verso:

*tanta lux sane haud potuit latere
nam Valentina patria relictā
se satis fundens Italas ad usque ex-
tenditur oras.*

(Treminyo, *Breve*, 3, vv. 41-44)

Esta sinafía podría parecer una muestra de falta de habilidad del poeta, pero representa justo lo contrario. Entre los poetas griegos el tercer endecasílabo y el adonio formaban un único verso, de manera que no había de producirse necesariamente una separación de palabras.⁵⁹ Esta situación la hereda Catulo, quien en alguna ocasión emplea la sinafía entre los dos últimos versos de la estrofa, como muestra el ejemplo:

*siue trans altas gradietur Alpes
Caesaris uisens monimenta magni,
Gallicum Rhenum horribile aequor ulti-
mosque Britannos.*

(Catulo, *Carmina*, 11, vv. 9-12)

También Horacio emplea en ocasiones este recurso métrico, como muestra el ejemplo:⁶⁰

*Iliae dum se nimium querenti
iactat ultorem, vagus et sinistra
labitur ripa Iouē non probante u-
xorius amnis.*

(Horacio, *Odas*, 12, vv. 17-20)

plos en latín y romance en la España renacentista. Véase al respecto José María Maestre (1993), así como el trabajo colectivo coordinado por López Bueno (1993), particularmente los trabajos de Elías Rivers y Pedro Ruiz Pérez, además del citado de Maestre.

58. Catulo emplea esta estrofa en sus *carmina* 11 y 51, siendo este último precisamente una traducción latina de un poema de Safo del que respetó el tipo de estrofa. Horacio la utiliza con frecuencia en su *Odas*.

59. Sobre este aspecto de la métrica véase Ceccarelli (1999: 96) y Crusius (1987: 49 y 107-108).

60. Para profundizar sobre la métrica de los poemas de Horacio, véase Luque Moreno (2012).

En ese sentido, la sinafia del poema de Treminyo no parece apuntar a una falta de habilidad —pues sería sorprendente en la obra de un autor que respeta escrupulosamente las cantidades vocálicas y las cesuras de estos versos— sino que es una muestra de su conocimiento de la poesía latina clásica, especialmente la de Horacio, pues la emplea con poca frecuencia, siguiendo el modelo del poeta romano. El segundo poema de la exégesis de los Salmos, dedicado así al segundo Salmo, también está compuesto en estrofa sáfica. Treminyo señala en el título que se trata de verso sáfico y adónico, que es el siguiente: *In psalmum secundum, carmen Saphicum et Adonicum*.⁶¹ Al igual que en el poema anterior, hay un caso de sinafia en la segunda estrofa, muestra de la habilidad métrica de Treminyo:

*Cur simul reges proceresque prompti,
mentibus iuncti, coeunt frequenter
ut Deo possint pariterque inuncto ob-
sistere nato?*⁶²

(Treminyo, *Salmos*, 2, vv. 5-8)

Junto al hexámetro dactílico, el dístico elegíaco y la estrofa sáfica, Treminyo recurre a un cuarto tipo de verso en un solo poema: el dedicado al primer Salmo, formado por veintiocho versos asclepiadeos, tal como indica su título: *Idem primus psalmus, metrice carmine Asclepiadeo*. El verso asclepiadeo, que toma el nombre del poeta antiguo Asclepiades de Samos, puede estar formado por dieciséis sílabas, en cuyo caso es conocido como asclepiadeo mayor, o por doce sílabas, conocido entonces como asclepiadeo menor. Ambos tipos de versos pueden encontrarse en la poesía de Horacio.⁶³ El poema de Treminyo está formado por el verso asclepiadeo menor, que contiene cesuras entre la sexta y séptima sílabas. La simple lectura del poema permite observar cómo los versos respetan escrupulosamente las cantidades silábicas y las cesuras de este tipo de verso.

La poesía religiosa de Treminyo forma parte de una tradición literaria que procede de los esfuerzos del humanismo cristiano de crear una nueva poesía religiosa, como es el caso del napolitano Jacopo Sannazaro y su épica mitológica *De partu Virginis*, publicado en 1526. En la literatura española destaca Alvar Gómez de Ciudad Real y su *Thalichristia*, publicada en 1522.⁶⁴ Del mismo modo, debe incluirse en esta misma tradición la producción poética del secretario y humanista

61. Sobre el uso de este metro en el Renacimiento hispánico, véase Maestre (1993).

62. “¿Por qué reyes y caudillos, dispuestos a la vez, / unidos en su pensamiento, marchan juntos con frecuencia / para poder resistirse a la vez a un Dios nacido sin unción?”

63. Por ejemplo, el conocido poema que incluye la expresión *carpe diem* (*Odas*, I, 11), está formado por asclepiadeos mayores, mientras que la dedicatoria inicial a Mecenas (*Odas*, I, 1) está formada por asclepiadeos menores.

64. En esta obra colaboró el mismo Nebrija. Véase García de la Concha (1996).

de Fernando el Católico, Antonio Geraldini.⁶⁵ Más conocida es la obra de Benito Arias Montano y su horacianismo cristiano disperso en sus poemas y en sus versiones latinas de los salmos, publicadas en 1573. Estas paráfrasis o versiones fueron, de alguna manera, una moda que aparece en una larga serie de poetas europeos, muchos de ellos heterodoxos, como Marco Antonio Flaminio, seguidor de Juan de Valdés, y su *Paraphrasis in triginta Psalmos: uersibus scripta*, publicada en 1546, la versión de los salmos del calvinista George Buchanan, 1506-82, o la obra del católico Jacob Balde, entre otros autores.⁶⁶ Dentro de esta tradición hay dos autores que destacan especialmente por su posible relación con la obra de Treminyo. Por un lado debe señalarse la obra de Sebastian Castellio de Basel, quien, al igual que el poeta alicantino, publicó una versión de los salmos en metros clásicos y una versión de la historia de Jonás en hexámetros dactílicos. Se trata de obras que pudo conocer Treminyo, ya que se publicaron respectivamente en 1555 y 1545. El segundo autor es el citado hebraísta y helenista Arias Montano, quien también dio una versión de los salmos en metros clásicos, publicada en 1573, que tuvo gran repercusión y que conoció Treminyo, según nos indica el alicantino en la página 6 del proemio de sus comentarios a los salmos:

*Nostro tamen aeuo permulti Latini poëtae et uiri doctissimi, egregium ingenium in Davidicis Psalmis uario carminum genere componendis, mirífice exercuerunt, in quibus non infimum habet locum Benedictus Arias Montanus, cuius Musa in hoc foeliciter desudauit, quod Psalmos omnes ex Hebraica quoad sensum ueritate in Latinum carmen obseruantissime conuerterit.*⁶⁷

Treminyo conoció la *Biblia Regia* de Arias Montano, también conocida como *Biblia políglota de Amberes*, pues en el mismo prólogo, página 10, cuando trata sobre los Salmos cuya autoría no aparece en la Biblia hebrea, indica que en la *Biblia Septuaginta* estos Salmos se atribuyen a David, y esta consulta la realiza a través de la *Biblia políglota complutense*, encargada por el cardenal Cisneros, y la *Biblia Regia* de Arias Montano:

*Quod attinet ad Psalmos Anepigraphos, hoc est, sine titulo siue inscriptione, asserunt communiter Hebraei ad Dauidem pertinere, unde in editione Graeca LXX, quae habetur in Regiis Bibliis et in Complutensibus, Dauidis nomine prae-notantur.*⁶⁸

65. Sobre este autor y obra, véase Früh (2017), especialmente las páginas 305-308.

66. Sobre la obra de Buchanan véase Roger P.H. Green (1986) y (2000). Sobre esta literatura véase Schäfer (1976).

67. “Sin embargo, en nuestra época muchos poetas latinos y hombres sapientísimos han aplicado de forma excelente su ilustre ingenio en componer los Salmos de David en diferente tipo de poemas, entre los cuales ocupa un lugar en absoluto inferior Benito Arias Montano, cuya Musa en este asunto ha trabajado con éxito, ya que ha vertido de forma muy hábil todos los Salmos del hebreo a poemas latinos ajustándose a su significado con precisión”.

68. “En lo que se refiere a los Salmos anepígrafos, es decir, sin título o inscripción, los judíos

Parece claro, por tanto, que las obras de Arias Montano pudieron servir de modelo a Joan Treminyo para sus versiones latinas de los Salmos más allá de la posible influencia de otros autores de esta tradición literaria.⁶⁹

5. Conclusiones

La poesía de Joan Treminyo presenta características que aconsejan una mayor atención hacia la misma por parte de los estudiosos.⁷⁰ Este interés debería, además, convertirse en un paso más hacia el análisis completo de la literatura latina hispánica de los siglos XVI y XVII. Si se compara la poesía de Treminyo con la de su coetáneo y conciudadano Gosalbes de Cunedo, podemos observar que su poesía es menos oscura, o menos “barroca” si se prefiere, que la de Gosalbes. Los versos de Treminyo son más claros, contienen menos metáforas, menos ambigüedades y polisemias, y su sintaxis es considerablemente más clara. Pero no por ello deja de ser poesía de los siglos XVI y XVII que muestra un claro contenido religioso, y que, a su vez, es defensora de los dogmas católicos y está envuelta en una tradición de gusto literario clásico que permite combinar la estética de Horacio o Virgilio con la argumentación teológica católica o la paráfrasis bíblica. Su obra merece quizá ser editada, traducida y estudiada, y debería corregirse el olvido absoluto que sufre tanto en el ámbito académico como en el popular de la ciudad de Alicante. Del mismo modo, sería deseable que se ampliaran estudios sobre el ambiente literario de los poetas latinos que trabajaron para el obispado de Orihuela en los siglos XVI y XVII, y que se editaran y estudiaran las obras de poetas como Francisco León, Marc Antoni Palau, Felipe Corbí o Fernando de la Gasca. Todos ellos, junto con la obra de Joan Treminyo, son también parte de la literatura hispánica del Siglo de Oro y merecen ser valorados como tales en su justa medida.

generalmente consideran que son de David, por lo que en la versión griega *Septuaginta*, que se incluye en la *Biblia Regia* y en la *Complutense*, se señalan con el nombre de David”.

69. Como curiosidad, quizá significativa, puede señalarse que el título del poema final dedicado a la Inmaculada Concepción, *Auctoris Carmen ex voto*, coincide con la costumbre de Arias Montano de añadir un poema final como *ex voto* al acabar una obra. Esta costumbre se transmitiría a otros autores, entre otros Fray Luis de León en su *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, publicada en 1580.

70. En ese sentido nos es grato anunciar que estamos preparando la publicación de la obra poética completa de Joan Treminyo, que incluye su edición, traducción y estudio.

Bibliografía

- ALCINA ROVIRA, J.F, “Poesía neolatina y literatura española en los siglos XVI y XVII”, en Rhoda Schnur (ed.), *Acta Conventus Neo-Latini Abulensis. Proceedings of the Tenth International Congress of Neo Latin Studies Avila 4-9 August 1997*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000, pp. 9-28.
- ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova*, tomo I, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783.
- ARIAS MONTANO, Benito, *Davidis Regis ac prophetarum aliorumque sacrarum uatum Psalmi, ex Hebraica ueritate in Latinum carmen a Benedicto Aria Montano obseruantissime conuersi*, Christophorus Plantinus, Amberes, 1574.
- BENDICHO, Vicente, *Chronica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*, ed. Cabanes Catalá, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1991.
- BIOSCA BAS, Antoni, “Nimfes al Vinalopó. La poesia renaixentista d’un alacantí oblidat, Josep Gosalbes de Cunedo”, *Scripta*, núm. 2 (2013), pp. 84-107.
- BIOSCA BAS, Antoni, “Un poeta alicantino del XVI redescubiert: Josep Gosalbes de Cunedo”, *Atalanta*, núm. 11/1 (2023), pp. 152-170.
- BOBADILLA, Nicolás, *Bobadillae monumenta. Nicolai Alphonsi de Bobadilla sacerdotis e Societate Iesu Gesta et Scripta, ex autographis aut archetypis potissimum deprompta*, Madrid, López del Horno, 1913.
- CALLADO ESTELA, Emilio, “Aproximación a los simonistas. Una contribución al estudio de los defensores de la beatificación de Francisco Jerónimo Simón”, *Estudis: revista d’història moderna*, núm. 23 (1997), pp. 185-210.
- CASTELLION, Sébastien, *Ionas propheta, heroico carmine Latino descriptus*, Basilea, 1545.
- CASTELLION, Sébastien, *Psalterium reliquaue sacrarum literarum carmina et precatationes cum argumentis et breui difficiliorum locorum declaratione*, Amberes, Gerard Speelmans, 1555.
- CECCARELLI, Lucio, *Prosodia y métrica del latín clásico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- CORONEL RAMOS, Marco Antonio, *L’Ausiàs March llatí de l’humanista Vicent Mariner*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1997.
- CRUSIUS, Federico, *Iniciación en la métrica latina*, Barcelona, Bosch, 1987.
- FRÜH, Martin, “Forma y funciones de la poesía religiosa de Antonio Geraldini escrita en la época fernandina”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, núm. 26 (2017), pp. 285-317.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “La impostación religiosa de la reforma humanística en España: Nebrija y los poetas cristianos”, en Víctor García de la Concha (ed.) *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España. Actas de la III Academia Literaria Renacentista: Universidad de Salamanca, 9, 10 y 11 de diciembre, 1981*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 123-143.
- GARCÍA SORIANO, Justo, *El humanista Francisco Cascales. Su vida y sus obras. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1924.

- GOSALBES DE CUNEDO, Josep, *Belgica querimonia ad serenissimum Ernestum archiducem Austriae et gubernatorem suum exoptatissimum*, Bruselas, Rutgerus Velpius, 1595.
- GOSALBES DE CUNEDO, Josep, *Josephi Gonsalvis a Quunedo, patritii Alonensis, regii in xenodochio exercitus poemata*, Bruselas, Ioannis Mommartius, 1596.
- GOSALBES DE CUNEDO, Josep, *Josephi Gonsalvis a Quunedo, patritii Ilicitani, serenissimorum archiducum Alberti et Elizabethae infantis Hispaniae medici cubilarii, poemata in duas partes diuisa*, Bruselas, Ioannis Mommartius, 1601.
- GREEN, Roger P.H., “Davidic Psalms and Horatian ode: five poems of G. Buchanan”, *Renaissance Studies*, núm. 14 (2000), pp. 91-111.
- GREEN, Roger P.H., “G. Buchanan’s Psalm Paraphrases”, en I.D. McFarlane (ed.), *Acta Conventus Neo-latini Sanctandreami*, Medieval & Renaissance texts & studies, Binghamton - New York, 1986, pp. 51-60.
- JOVER, Nicasio Camilo, *Reseña histórica de la ciudad de Alicante*, Alicante, Viuda de Juan Carratalá, 1863.
- KNIGHT, Sarah y TILG, Stefan, *The Oxford Handbook of Neo-Latin*, Oxford, 2015.
- LATORRE MARTÍNEZ, Francisco Pedro, *Crevillent según Montesinos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La oda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.
- LUQUE MORENO, Jesús, *Horacio lírico. Notas de clase*, Granada, Universidad de Granada, 2012.
- MAESTRE MAESTRE, José María, “La oda latina en el Renacimiento hispánico”, en Begoña López Bueno (ed.), *La oda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 75-120.
- MALTÉS, Juan Bautista, LÓPEZ, Lorenzo, *Ilice ilustrada, historia de la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Alicante*, ed. Cabanes Catalá y Llorens Ortuño, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1997.
- MARÍN ANIORTE, Patricio, *Historia de Cox según Montesinos*, Cox, Concejalía de cultura de Cox, 1997.
- MARTÍNEZ GOMIS, Mario, *La Universidad de Orihuela 1610-1807. Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.
- MARTÍNEZ GOMIS, Mario, “Vida y milagros —escasos— de D. José Montesinos: un gramático del siglo XVIII”, *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”*, núm. 29-30 (1995), pp. 79-88.
- MARTÍNEZ GOMIS, Mario, “Bosquejo histórico de la Universidad de Orihuela (1569-1807)”, en Luis Enrique Rodríguez San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez (eds.), *Universidades hispánicas: colegios y conventos universitarios en la Edad Moderna*, volumen II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 45-69.
- MARTÍNEZ PATERNA, Francisco, *Breve tratado de la fundacion y antigüedad de la muy noble y leal ciudad de Orihuela*, Orihuela, Luís Berós, 1612.
- MARTÍNEZ PATERNA, Francisco, *Las exequias y fiestas funerales que hizo la santa*

- iglesia de Orihuela y sus parroquias a la dichosa muerte del venerable y angélico padre Mossen Francisco Geronimo Simon, beneficiado en la parroquia de san Andres de la ciudad de Valencia, Orihuela, Agustín Martínez, 1612.*
- MARTÍNEZ POVEDA, Paloma, *La imprenta en Orihuela y Alicante. Siglos XVII-XVIII*, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.
- MAS MIRALLES, Antoni, *Santa Pola en el Compendio histórico oriolano de Josep Montesinos*, Santa Pola, Ayuntamiento de Santa Pola, 2020.
- NAVARRO VILAPLANA, Hipólito, *Apuntes sobre la fundación de la ilustre villa de Petrel según D. Josep de Montesinos*, Petrer, Caja de crédito, 1993.
- ORTEGA CAMÚS, José Antonio, *Las excelencias y fundación de la muy noble y fidelísima villa de Elda, su parroquial iglesia, ermitas e ilustres hijos suyos, con otras cosas el lugar de Salinas de Elda con su parroquial iglesia, curato, vicaría, ermitas y antigüedades en él halladas*, Elda, Fundación Paurides González Vidal, 1997.
- PALAU, Marc Antoni, *Classis Salomonis paradoxon*, Orihuela, Luís Berós, 1624.
- PASTOR DE LA ROCA, José, *Historia general de la ciudad y castillo de Alicante*, Alicante, Rafael Jordá, 1854.
- POVEDA BERNABÉ, Rafael, *Monòver en la crònica de Josep Montesinos*, Monòver, Ayuntamiento de Monòver, 2005.
- SCHÄFER, Eckhard, *Deutscher Horaz: Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paulus Melissus, Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1976.
- SERÉS, Guillermo, “La Virgen, Puerta Oriental (Ezequiel, 44, 2), o la vuelta del alma a su origen”, *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 39 (2021), <https://doi.org/10.4000/e-spania.40290>.
- RODRÍGUEZ, José, *Biblioteca Valentina*, Valencia, Josep Tomàs Lucas, 1747.
- SERNA HERNÁNDEZ, Joaquín, *La historia de Albaterra*, Albaterra, Ayuntamiento de Albaterra, 2001.
- SERRA, Jaime, *Defensa oriolana y breve epitome de las razones en que la Ciudad de Orihuela funda su justicia, para que se le mande al Egregio D. I. Ferrer de Proxida, Conde de Almenar, que se intitule Portant vezes de General Governador de la Ciudad de Orihuela Reyno de Valencia desa Sexona, y a los successores en dicho officio. Y que no conviene se diuidan las Assessorias de Governador, y Bayle*, Orihuela, Juan Vicente Franco, 1640.
- TREMINYO, Joan, *Commentarii in quatuor priores Davidis psalmos cum paraphrasi poetica in fine cuiusque psalmi*, Orihuela, Luís Berós, 1623.
- TREMINYO, Joan, *In Ionae prophetiam comentarii una cum paraphrasi poetica in fine*, Orihuela, Luís Berós, 1623.
- VIRAVENS PASTOR, Rafael, *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*, Alicante, Juan Carratalá, 1854.
- XIMENO, Vicente, *Escritores del reyno de Valencia, chronologicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la christiana conquista de la misma ciudad, hasta el de MDCCXLVII*, Valencia, Josep Estevan Dolz, 1747.

“En tanto sol tan atrevida pluma”. El poema de “Andrómeda” de Lope de Vega y su función dentro de la estructura de *La Filomena*

Florencia Calvo

Universidad de Buenos Aires-Conicet
florecianoracalvo@gmail.com

Recepción: 30/08/2022, Aceptación: 24/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

En este trabajo presentamos un análisis del poema mitológico “La Andrómeda” de Lope de Vega publicado en 1621 dentro del volumen misceláneo *La Filomena*. El objeto de este análisis es definir su posible funcionalidad dentro de la *dispositio* de todo el libro. Para ello prestaremos particular atención a las referencias que dentro de las octavas del poema se refieren a la dedicataria doña Leonor de Pimentel y privilegiaremos una lectura metapoética autorizada por la matriz genérica a la que se adscribe el poema. Desde la premisa que “La Andrómeda” cierra la primera parte de la miscelánea, analizaremos su última octava y para proponer una hipótesis acerca de la metamorfosis final: la del sujeto poético en la figura de Faetón, y sus posibles sentidos hacia la segunda parte del volumen, aquella constituida por la serie de diez epístolas y una elegía.

Palabras clave

Lope de Vega; *La Filomena*; “La Andrómeda”; fábula mitológica; sujeto lírico.

Abstract

English title. “En tanto sol tan atrevida pluma”. Lope de Vega’s “Andrómeda” and its functionality within *Filomena*’s structure.

In this paper we are going to present an analysis of the mythological poem “La Andrómeda” by Lope de Vega, included in the volume *La Filomena* that was published in 1621, in order to define a possible functionality within the construction of the speech of the entire book. For this, we will have to pay attention to the references that inside the octaves, refer to the dedicatee Doña Leonor de Pimentel and we are also going to privilege a metapoetic reading, authorized by the generic matrix to which the

poem is ascribed. From the premise that “La Andrómeda” within a possible internal division of the miscellany closes the first part, we are going to analyse its last eighth and will establish, following the proposed line of reading, a hypothesis about the final metamorphosis, the ones from the lyrical subject in Faeton’s figure and its possible meanings towards the second part of the volume, made up of a series of ten epistles and an elegy.

Keywords

Lope de Vega; *La Filomena*; “La Andrómeda”; mythological fable; lyrical voice.

I

En 1621 Lope de Vega da a la imprenta su obra miscelánea *La Filomena*. En el prólogo el poeta indica el mecanismo de construcción de la obra, que puede sintetizarse en estas palabras: “formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo” (533). Las “varias partes de este cuerpo”, enumeradas en el mismo prólogo, son heterogéneas no solo en sus formas sino también en sus momentos de escritura, como ya han notado diversos estudiosos que se dedicaron a su análisis. El Fénix también lo señala al explicar que en el volumen se integrarán “papeles de los pasados años” para luego profundizar en este conjunto y describir sus características y los momentos en que han sido escritos cada uno de ellos.

Desde los preliminares el libro propone un conjunto heterogéneo de textos, pero también deja en claro en este prólogo un dato no menos importante: la acción de la dedicatoria en lo que respecta a las dos historias mitológicas con las que se va a encontrar el lector; destaca que las fábulas han sido escritas especialmente para su publicación en la miscelánea y en nombre de doña Leonor Pimentel.

Hallándome obligado a la protección que ha hecho a mis escritos el divino ingenio de la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel busqué por lo papeles de los pasados años (...) Hallé *Las fortunas de Diana*, que lo primero hallé fortunas, y con algunas *Epístolas familiares* y otras diversas *Rimas*, escribí en su nombre las fábulas de *Filomena* y *Andrómeda*; y formado de varias partes un cuerpo quise que le sirviese de alma mi buen deseo.¹ (Lope de Vega, *Filomena*, 533)

Así, la presencia liminar de Leonor en ambas fábulas se sostiene, en primer lugar, desde las condiciones empíricas de la situación del Fénix en esta época ya definida largamente por la crítica (Sánchez Jiménez: 2018), pero también desde su función de inspiradora material de estas dos fábulas mitológicas, tal como lo expresa Lope en el prólogo del volumen.

Creo que estas afirmaciones del poeta sobre las piezas escritas para su dedicataria pueden servir también como punto de partida desde el paratexto para definir algunas relaciones entre las dos fábulas mitológicas que no han sido abordadas aún y que servirán para fortalecer las hipótesis sobre la estructura de esta primera parte. Creo también que hay que prestar particular atención a esta suerte de diálogo que el sujeto poético establece con su dedicataria tanto en este prólogo como en las distintas octavas de apertura y de cierre de "Filomena" y de "Andrómeda". Una atenta lectura de estos intercambios nos permitirá esbozar algunas ideas acerca de la dispositio de la miscelánea, de su relación general con la materia mitológica y de las relaciones entre poéticas y poetas que colaboran para construir lo que Mercedes Blanco (2010: 48) denomina "pequeñas galaxias de las que Lope de Vega pretende hacer el espejo de su persona y la culminación de su obra." En las líneas que siguen profundizaremos esta hipótesis.

Las coincidencias cronológicas, sin embargo, no se evidencian en un principio en la estructura de la obra, en la que ambas fábulas mitológicas se colocan en lugares alejados. El poema de la metamorfosis de Filomena abre el libro mientras que la historia de Andrómeda se ubica varios fragmentos más adelante. Ambas funcionan como marco de «Las fortunas de Diana» y están cercanas a la «Descripción de la Tapada, espacio de recreación del duque de Berganza». Los dos poemas de temas mitológicos, datados en 1619, son ejemplos de uno de los géneros de moda en la época en el que Lope es principiante, y se ordenan en una suerte de apertura (el de Filomena) y cierre (el de Andrómeda) de lo que podríamos llamar la primera parte del volumen.²

Patricia Campana, crítica pionera en el análisis de *La Filomena*, considera que la obra muestra un ordenamiento de sus textos pensado cuidadosamente por el poeta, a punto tal que Lope lo repetirá en sus obras publicadas en los años si-

1. Blecua (1989). Todas las citas de las obras siguen esta edición.

2. Estos dos poemas se presentan como dos fábulas mitológicas. Para una precisión acerca de este rótulo taxonómico y su relación con el concepto de epilio, que es el que adoptaré en mi análisis, sugiero consultar Vicente Cristóbal (2010).

güentes. En su análisis, Campana (2000: 430-431) propone una estructura dividida en dos bloques; el primero de ellos iniciado por la fábula de Filomena y clausurado por la Andrómeda. Hay otras propuestas de estructura para la obra siguiendo criterios diversos y originales. Por ejemplo, Ignacio García Aguilar (2020: 102) delimita las tres partes del volumen según el modo en que se formalizan dedicatarios y por la implícita imagen que de sí mismo ofrece el yo autorial cuando se dirige a los destinatarios de los textos. Por mi parte, propongo una estructura en tres partes, en la que la segunda es la central, con las 10 epístolas, a las que yo sumo la “Elegía a Baltasar Elisio” dentro de ese mismo corpus ya que replica las mismas relaciones de interlocutores que las epístolas y completa la presencia del poeta toledano dentro de ese núcleo central del volumen. De todas formas, más allá de estos variados criterios, hay acuerdo en que la primera parte se abre con la fábula de Filomena y se cierra con la historia de Perseo y Andrómeda, siendo fundamental para esta estructura la presencia de Leonor Pimentel como eje de la primera parte enmarcada por las dos historias mitológicas. Volvamos a Patrizia Campana (1999: 46) “Una vez recogidas las diversas piezas literarias encontradas en sus viejos papeles (la novela, las epístolas familiares, “y otras diversas rimas”), Lope declara haber decidido escribir en honor de Leonor Pimentel (“en su nombre”) las fábulas mitológicas de Filomena y Andrómeda.”

Ahora bien, entiendo que un análisis de la presencia de Leonor dentro del poema de Andrómeda permitirá reflexionar sobre algunas cuestiones que definen la ubicación del poema en la obra toda en general y en esta primera parte de *La Filomena* en particular.

Más allá de las controversias acerca de si esta dama de la corte era la dedicataria para quien había sido pensado desde un principio el texto completo, vuelvo a destacar aquí que en ambos poemas doña Leonor Pimentel aparece como dedicataria no solamente en el paratexto sino también dentro de los versos liminares y en los del final, así como en el inicio y cierre interno de los cantos en el poema de Filomena. Así la dedicataria está presente de manera muy clara en las octavas III, IV, LI, LII, CVIII y CLXIX de la primera parte de la “Filomena” y en las octavas I y XCVIII de la “Andrómeda”.

Resulta interesante entonces pensar analogías en ambas obras desde la función estructural que cumplen, pero también desde coordenadas más amplias que las conectan. La elección de la materia, la utilización de la misma matriz genérica, la opción del título que prioriza los sujetos femeninos como protagonistas de ambas fábulas, la presencia de una dedicataria femenina y de una voz poética que se mimetiza también con un sujeto femenino, ya sea desde la invocación directa a Filomena/Leonor, ya sea en la versión metamorfoseada de ruiseñor, son marcas que habilitan una interpretación que otorgue sentido a la estructura desde los elementos comunes a ambas fábulas mitológicas y su funcionamiento como inicio y fin de este primer bloque. Prestaremos también particular atención en este intento de proponer una lógica para la *dispositio* del libro a la presencia de ciertas figuras mitológicas, como la de Faetón con la que

se metamorfosea la pluma del poeta en la octava de cierre del poema de "Andrómeda", último intercambio del volumen todo con doña Leonor.

II

En primer lugar, vamos a detenernos en las octavas iniciales de los poemas para definir la figura de destinataria que se presenta hacia el interior de estas fábulas.

Vos, Leonor, ilustrísima a quien tanto
debe España de honor, gloria y decoro,
sujeto digno de apolíneo canto,
décima musa del castalio coro,
no despreciéis de Filomena el llanto,
y la dulce prisión en hierros de oro
*haréis que estime y de la verde selva
a los palacios que aborrece vuelva.*
(“Filomena”, I, vv.17-24)

En tanto que mi voz cantar emprende
clarísima Leonor, las alabanzas
de vuestro gran valor, si no le ofende
el presumir tan altas esperanzas,
y un generoso espíritu me enciende
entre tantas fortunas y mudanzas,
*oíd la bella Andrómeda que llora
perlas al mar desde una peña aurora.*
(“Andrómeda”, vv.1-8)³

En una primera lectura Leonor está construida como una dedicataria tradicional, lectora ideal y musa inspiradora. Queda clara también en estas octavas la afirmación de Ignacio García Aguilar (2020: 102) cuando sostiene que el “primer bloque, comprendido entre los folios 1r-107v, presenta como característica definitoria que todas las dedicatorias buscan formalizar un destinatario con la función de sancionar la escritura. De este modo, el autor se muestra implícitamente en una posición de inferioridad y dependencia con respecto al sujeto que recibe las composiciones”.

Patrizia Campana (1999) estudia las dos leyendas mitológicas en sus relaciones con el texto ovidiano, con sus traducciones y con otras versiones de las leyendas en ficciones diversas anteriores y contemporáneas a Lope. Hay además otros trabajos que analizan los modos en que la materia mitológica se perfila en el formato de los dos poemas.⁴ Todos estos acercamientos privilegian y detallan cómo los distintos núcleos narrativos se alteran, se mantienen o se modifican para la combinación armoniosa entre las descripciones y los avances narrativos.⁵

Un aspecto fundamental dentro de estos poemas es el que remite al manejo de los espacios en cada uno de ellos. En el poema de Filomena el espacio tradicional de la literatura pastoril se transforma en el espacio de la violencia extrema (Calvo, 2021). En la “Andrómeda” el espacio que se instala como central dentro

3. El destacado es mío.

4. Almudena Zapata (1987) para la leyenda de Filomena y Domínguez Caparrós (1990) para el poema de Andrómeda.

5. Me parece importante señalar que este trabajo se centrará en los poemas mitológicos, es por eso que no voy a considerar la segunda parte del poema de Filomena que no entra en esta la categoría.

del poema por cuestiones argumentales, aunque no solo por ellas es el espacio marítimo (Calvo 2023). Ambos lugares devienen *loci* mitológicos matizados por toda la tradición literaria anterior que conjuga espacio y matriz literaria. Pero son espacios con características particulares que relativizan la armonía o las rupturas convencionales de los espacios pastoriles tradicionales que se resumen en las desolaciones amorosas o las muertes de los amados y amados: en “Filomena” el *locus amoenus* minuciosamente descrito será el espacio manchado por la sangre de la violación y la mutilación; en “Andrómeda” el espacio marino poblado de ninfas y de tritones se transformará en el sepulcro del monstruo muerto y de su fondo “suben arriba círculos espesos/de humor sangriento y removidos limos,/con nácares revueltos a racimos” (vv. 718-721).

La centralidad de los espacios entonces tiene un espesor semántico que va mucho más allá de lo argumental o de las construcciones tópicas propias del género pastoril. Estos lugares y sus significados son sometidos ya desde la dedicatoria a la comprensión y decodificación de la dedicatoria, tal como podemos ver en las dos octavas iniciales de cada uno de los poemas. Así en la octava III citada más arriba del poema de Filomena, además de la tradicional solicitud de atención y benevolencia, el poeta requiere una acción más de Leonor: “no despreciéis de Filomena el llanto/ y la dulce prisión en hierros de oro/ haréis que estime y de la verde selva/a los palacios que aborrece vuelva”. Estos versos se leen en dos sentidos. El primero de ellos tiene que ver con el contexto de escritura tantas veces definido para la miscelánea que podemos resumir en las palabras de Antonio Sánchez Jiménez (2018: 277) al presentar lo que él llama “Lope último” que ubica en el período que comienza en 1621 con la muerte del rey Felipe III: “El gobierno de su sucesor Felipe IV suponía para Lope la última gran esperanza de conseguir una posición cortesana que le diera seguridad económica y una recompensa adecuada a su renombre y a los servicios que había prestado a la Corona. Por ello, estos tres últimos lustros de su existencia comienzan con una gran campaña para adaptar su imagen a las nuevas maneras y obtener el ansiado puesto en la corte”.

La dedicatoria, en tanto dama de la corte, tiene la llave para que el poeta/ Filomena, a través de su poesía, regrese a los palacios, y aquí llegamos al segundo sentido, en su interpretación de los versos: está también capacitada para entender en el nivel metaliterario la desaparición que propondrá la historia de toda la tópica del *beatus ille*, del menosprecio de corte y alabanza de aldea o del elogio de la vida retirada. Esta difuminación de las oposiciones espaciales construida por la fábula puede ser interpretada por Leonor desde el comienzo a partir de su conocimiento de dichas ambigüedades y de las diversas tradiciones artísticas presentes alrededor del espacio pastoril como la de *et in Arcadia ego* o del dilema horaciano ocio/negocio. Por su parte, el yo poético no dudará nunca de esta capacidad de la dama para entender su proyecto.

Detengámonos ahora en la dedicatoria de “La Andrómeda” que ocupa la primera octava del poema: mientras que los seis primeros versos repiten los tó-

picos tradicionales, los dos últimos (que también coinciden con la *propositio* del argumento como en Filomena) "oíd la bella Andrómeda que llora/ perlas al mar desde una peña aurora", le proponen a la dedicataria un nuevo ejercicio hermenéutico. En este caso el sujeto lírico se apoya en el pedido tradicional al solicitarle a la dedicataria que escuche el poema ofrecido expresado en los términos llanto y canto de Andrómeda cautiva para pedirle también a Leonor que sea capaz también de comprender y tal vez de desarticular la metáfora lágrimas/perlas en el océano de la imaginería petrarquista de ambos poemas.

La convención del *locus amoenus* se rompe en el poema de Filomena con la violación que se produce en las selvas y también con el pedido de retorno al palacio en la dedicataria, mientras que en la historia de Andrómeda el mar, espacio central, se mancha con la sangre del monstruo marino. Pero podemos decir también que otra acción meta-poética que comparten ambas fábulas es la puesta en cuestión de los códigos del petrarquismo para la descripción de la belleza femenina. Esta idea puede verse sobre todo a partir de dos procedimientos en las descripciones de las mujeres. El primero es la desintegración exagerada de los elementos que componen los retratos siguiendo las coordenadas de agotamiento del petrarquismo analizadas por diversos críticos en diferentes contextos (Sánchez Robayna 1982, Navarrete 1997, Fernández 2014, Ferreira Barrocal 2021).⁶

En estos poemas las descripciones femeninas acumulan el léxico propio del petrarquismo, pero desde la desintegración, la acumulación o la hipérbole de metáforas ya cristalizadas que, una década más tarde, se resolverán y se disolverán definitivamente en la espuma de lavar la ropa de Juana, la amada de Tomé de Burguillos. Veamos algunos ejemplos de las descripciones de los personajes femeninos en los dos poemas:

Progne: "Desconociera en su divina cara/opuesta al sol su resplandor la nieve" ("La Filomena", I, 105-106), "la boca en dos claveles animados, / sin envidiar la grana a los amenos, / campos de las mejillas, que a las rosas, / prestaran sangre a no quedar celosas". (*id.*, I, vv.117-120)

Filomena: "Rubio el cabello transformar pudiera, / la oscura noche como sol en día" (I,153-154), "la boca, donde halló la primavera, / cuando el abril al mayo desafia, / la perfección de la primera rosa, / dejó, por celestial, de ser hermosa". (*id.*, I, vv.157-160)

Dánae "... los cabellos /con mano y peine de marfil contaba, /oro pasaba por los dientes y ellos/agradecían ver que los doraba;/dijo también que por los hombros bellos/ la preciosa madeja dilataba". ("La Andrómeda", vv. 49-54)

Medusa: "Medusa la mayor tuvo el cabello/más hermoso que vio jamás Apolo/ Neptuno dél se enamoró tan bello/que le juzgó por sol del mundo solo" (*id.* 257-

6. Cito a modo de ejemplo las consideraciones de Ignacio Navarrete al analizar el soneto "Al tramontar el sol la ninfa mía" de Luis de Góngora: "El oro y la nieve del verso 11 del poema son metáforas del pelo y la piel; en esta época tal identificación era tan clara que su categoría como metáfora casi se pierde y las palabras son sinónimos funcionales" (1997: 252).

260), “La casta diosa armífera, ofendida, / en áspides trocó las hebras de oro”.⁷ (*id.*, vv. 265-266)

Andrómeda: “piadoso, el viento del cabello hacía/cendal a su marfil, cortina avara”. (*id.*, vv.397-398)

El segundo procedimiento al que apela Lope es presentar estas figuras femeninas a partir de mediaciones que dan cuenta del artificio en el proceso de representación. Es el caso del retrato de Progne que se introduce como reflejo en la armadura de Tereo:⁸

De tantas damas la hermosura ociosa
en las lucientes armas de manera
se retrataba que la más hermosa
sin levantar los ojos conociera;
formando espejos de su luz fogosa,
Progne princesa ilustre reverbera
en el armado pecho de Tereo.

(“Filomena”, I, vv.97-103)

y el de Filomena, que se presenta en la imposibilidad representar su belleza pictóricamente y en contraste con el retrato de Helena que sí pudo ser pintado por Zeuxis.

Sale Progne a la mesa y de la mano
conduce a la divina Filomena,
ángel por hermosura en velo humano,
gloria a los ojos y a las almas pena;
pintarla Zeús presumiera en vano,
pero pudiera retratar a Helena,
sin que hurtaran jazmines y claveles
a cinco perfecciones sus pinceles.

(*id.*, I, vv.145-152)

En “Andrómeda” los procedimientos son similares; la primera descripción femenina, la de Dánae, está mediatizada por la mirada y por la voz de Céfito, único que puede acceder a la prisión de la hija de Acrisio:

Contóle al alto Júpiter que estaba
la hermosa ninfa en una cuadra ociosa,

7. Incluyo aquí a Medusa junto con los cuatro personajes femeninos de mayor relevancia porque me parece interesante para mi argumentación la opción de Lope por describirla de cabellos dorados cuando Ovidio lo deja ambiguo y es Bustamante quien acuña esta idea. Acerca de la cuestión de los cabellos de Medusa sugiero consultar la tesis de Patrizia Campana (1999: 232-233).

8. Debo este hallazgo de la descripción de Progne a Ximena González.

que a las tinieblas con sus ojos daba
en más templada luz vista amorosa.
("Andrómeda", vv. 33-36)

.....
Que vio por los cendales venturosos
el pecho humilde y en sí mismo altivo
(*id.*, vv. 41-42)

.....
Que vio, dijo después, que los cabellos
con mano y peine de marfil contaba,
oro pasaba por los dientes y ellos
agradecían ver que los doraba;
dijo también que por los hombros bellos
la preciosa madeja dilataba.

(*id.*, vv.49-54)

Y en la descripción de Andrómeda sus rasgos se mimetizan con el espacio marino, haciendo del verso "ligada al mar Andrómeda lloraba" una suerte de puesta en abismo del funcionamiento de su descripción, mostrando de este modo lo extremo del artificio:

Aquí desnuda virgen con cadenas
ligada al mar Andrómeda lloraba
tan triste, que las focas, las sirenas
y numes escamosos lastimaba;
bañaba todo el campo de azucenas,
aunque en rosas del rostro comenzaba
aljófara que engendrado en dos estrellas
dio al mar coral por las mejillas bellas.
("Andrómeda", vv. 385-392)
Así, blanco marfil el cuerpo enseña
en medio de la parda peña herida
del sol, que apenas a llegar se atreve,
para no deshacer su fuego en nieve.

(*id.*, vv.405-408)

Entonces estas reflexiones sobre la ruptura de los tópicos del espacio idealizado en ambos poemas y sobre la explicitación de la artificiosidad petrarquista en las descripciones femeninas se sostienen en una de las características principales definidas para el género epilio desde su origen por gran parte de los estudiosos: la reflexión autoconsciente dentro de un universo de hiperreferencialidad culta.⁹ En palabras de Cristóbal (2010: 10): "Podemos decir también que,

9. En esta línea es fundamental la Introducción de Ponce Cárdenas a su edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora*. Allí señala acerca del epilio alejandrino que "este refinado

mientras que a la epopeya la caracteriza, habitualmente, el compromiso nacionalista y comunitario, puesto que sus argumentos se enraízan en la historia patria o en las creencias e ideales de la comunidad, la fábula mitológica, en cambio, se nos aparece como género notoriamente descomprometido, que busca y se afana por la expresión artística en sí misma o *ars gratia artis*". Mercedes Blanco (2010:48-49) también reflexiona acerca del potencial metapoético del género al señalar que "La fábula está pues vinculada con la crítica y la teoría poéticas, en unos breves años de controversia apasionada sobre cuestiones formales en que los eruditos argumentos en torno a la imitación poética, al mejor estilo, a la dificultad y a la oscuridad legítimas o ilegítimas, son armas arrojadas en la lucha de individuos y grupos por el prestigio literario. La fábula, que fácilmente puede ser investida por contenidos meta-poéticos, como se verifica de modo patente en el caso de Orfeo, patrón de la poesía, parece ser por entonces la posición en torno a la cual se combate, el terreno en que un poeta puede esperar prevalecer sobre sus rivales".

Entonces, tanto en la primera parte del poema de Filomena como en el poema de "Andrómeda" esta reflexividad del género sobre sí mismo se verifica, a mi parecer, en los dos ejes ya señalados que funcionan además como otro modo de cohesionar ambos poemas.

III

Lo interesante es que en las octavas de las dedicatorias se extiende a la dedicataria esta capacidad de reconocer los juegos metaliterarios constitutivos de ambos poemas. Doña Leonor no es solamente la dama de la corte a quien se le dirigen esos textos y la miscelánea toda, sino que es también la dedicataria que puede entender las referencias de espacio y de metáfora ya mencionadas, y además estaría capacitada para entender el rasgo fundamental del subgénero poético elegido: la auto reflexividad. Resta añadir que, si acordamos en la definición de epilío como forma épica menor, adquiere total sentido que su destinataria sea mujer y no varón, en el marco de dos poemas en los que las protagonistas de dichas historias son, por lo menos en su título, mujeres. Así, su centralidad se extiende a diversos aspectos de ambas fábulas mitológicas y supera en las dos la mera ocupación formal de las octavas introductorias y de cierre. Es una presencia constante con una tácita intervención sobre la materia que se está relatando. Recordemos que en la fábula de Filomena, por la propia estructura de la obra en tres cantos, la figura de la dedicataria se encuentra también en el interior del poema.

sistema literario se presentaba ante un público culto bajo la forma de unos textos mítico-narrativos situados a medio camino entre el *epos* (el poema épico majestuoso more homérico) y el *eidyllion* ("pequeña escena en su equivalente plástico- 'pequeño cuadro'" (2010:23-24).

Más allá de los versos ya mencionados del comienzo y del final de los cantos I y III, doña Leonor es invocada en las dos primeras octavas del canto segundo y en las tres primeras del canto tercero. Estos versos vuelven a mostrar los tópicos de las dedicatorias (inferioridad del poeta, relación con la épica, promesa de cantar a la dedicataria, etc.), pero también continúan construyendo una dedicatoria cuya fortaleza no solamente reside en las coordenadas extra textuales (mecenazgo, entrada en la corte, nobleza) sino que además interviene nuevamente desde su capacidad de comprender los términos de referencias metapoéticas.¹⁰

La presencia del mito de Orfeo en las primeras octavas del canto segundo es un ejemplo de ello:

Divina Pimentel, si ser pudiese
de Filomena tal la voz y el arte,
que por piedad o gusto suspendiese
de vuestro entendimiento alguna parte,
no es mucho que a la lira permitiese
trágico amor la suspensión de Marte.
(“Filomena”, II, vv.1-6)¹¹

En cuanto al inicio del canto tercero la centralidad de la dedicataria no se resuelve en términos de capacidad de interpretaciones meta-literarias sino en su identificación con Filomena.

¿Qué soledad a la que tiene iguala,
Leonor divina, Filomena hermosa,
que por los ojos tiernamente exhala,
en vez de lengua, el ánima quejosa?
(*id.*, III, vv.1-4)

10. Me parecen interesantes, desde otro ángulo de análisis aunque en consonancia con lo que venimos sosteniendo aquí estas consideraciones de Campana (1999: 40) “Si bien es cierto que Lope suele alabar en las dedicatorias a mujeres el entendimiento de las dedicatorias (Cayuela 1995:73), y por lo tanto no deberíamos otorgar particular importancia a estos encarecimientos, no es menos cierto que, por los datos históricos que poseemos, esta dama debió de ser mujer culta y de gran inteligencia, pues desempeñó un importante papel como dama de la reina en palacio (Marcos Álvarez 1982:230 ss.), en el que tuvo gran influencia. Al mencionarla en varias ocasiones dentro del texto, Lope no se limita a elogiarla de manera genérica, sino que invoca su discernimiento para dirimir las contiendas literarias”.

11. Sobre la presencia del mito de Orfeo en el poema y su funcionamiento metapoético Sánchez Jiménez (2021a: 13-14) señala que “Parte, dichosa Filomena mía’ anuncia ya el sentido metapoético que va a tomar el mito de Orfeo en el volumen. En el poema, el sujeto lírico invita al libro (que también es el ruiñeñor que lo protagoniza y, por tanto, el poeta al que simboliza) para que se dirija a la dedicataria de *La Filomena*, doña Leonor Pimentel. Concretamente, la voz lírica le pide al pájaro/libro/poeta que cante ante la dama solicitando una protección con la que elevarse a las estrellas, como Orfeo” En el mismo trabajo (14) se detiene sobre estos versos en particular e indica que: “En contraste, la siguiente referencia a Orfeo resulta mucho más luminosa, pues alude a la catasterización de su lira. Aparece al comienzo del canto segundo de la fábula, en una apelación a doña Leonor como la que vimos en el soneto dedicatorio”.

Queda claro que una lectura del sentido desentraña fácilmente que en el segundo verso de esta octava el “Leonor divina” funciona como el vocativo de la dedicataria, a quien interroga sobre las características de la soledad muda de Filomena. Sin embargo, la disposición del verso, el paralelismo que lo divide en dos hemistiquios casi idénticos, sintácticamente formados por el nombre de mujer y un adjetivo intercambiable, permite pensar que se equiparan ambas voces, la de la dedicataria y la de la doncella objeto del poema integrándose así en el mismo universo poético y haciéndose definitiva esta inserción de la dedicataria con la materia poética.

En el poema de “Andrómeda”, de menor extensión que el de “Filomena” y sin divisiones internas, doña Leonor aparece nuevamente en los versos finales que además cierran esta primera parte de la miscelánea. Interesa ahora detenerse en la última octava de “Andrómeda” porque será donde aparece por última vez doña Leonor de Pimentel en el poema y en el volumen:

Clarísima Leonor, si castigarse
 merece un amoroso atrevimiento,
 mi musa puede en piedra transformarse,
 por este de Faetón mayor intento;
 pero pudiendo, quien se atreve, honrarse,
 a vuestro celestial entendimiento,
 no es mucho que abrasar mi amor presuma
 en tanto sol tan atrevida pluma.

(“Andrómeda”, vv. 777-784)

Además de la tópica ya recorrida en otros lugares (la claridad de Leonor o su entendimiento celestial), en esta octava se acumulan una serie de referencias mitológicas. La última de ellas se refiere a Faetón y parecería entrar en la línea de los elogios previos y tópicos a doña Leonor, recogiendo la misma simbología del soneto preliminar dirigido a la noble dama que para Campana (1999: 48): “constituye nuevamente un panegírico de la noble señora, vertebrado alrededor de los mitos de Ícaro y Prometeo, mezclados con el simbolismo del águila, según un procedimiento muy común en la poesía lopiana (Lope, poeta, teme volar tan alto con su pensamiento hasta Leonor, “soberana deidad”, y tener el mismo fin que Ícaro; pero la “dulce ambición de gloria” le ha movido a semejante atrevimiento).

Idea reforzada también por Sánchez Jiménez (2021b: 373-374) en su análisis de los sonetos de la obra: “Estos mitos le sirven al poeta para ponderar su osadía al tratar de ascender hasta la dedicataria, que se presenta, respectivamente, como un sol o como un dios. El sol sería el que miran los aguiluchos para demostrar su prosapia y el que derrite la cera de las alas de Ícaro; en cuanto al dios, es Júpiter, que castiga la rebeldía de Prometeo. Sol o dios, la dedicataria es en todo caso alguien mucho más elevado que el yo lírico. A continuación, los tercetos utilizan estas imágenes para disculpar el atrevimiento del poeta por haber osado aspirar a la atención de la ilustrísima y alta doña Leonor dedicándole el libro”.

Es Campana (1999: 48) quien propone leer la referencia de esta última octava de la Andrómeda en sintonía con estas ideas: "Al final del segundo poema mitológico inserto en la obra, *La Andrómeda*, el poeta también utiliza una metáfora solar para demostrar a su dedicataria la devoción que le profesa; pero esta vez, Lope echará mano de otro mito, el de Faetón". Es así como la atrevida pluma del poeta se abrasará en el sol de su dedicataria como consecuencia casi lógica de su "amoroso atrevimiento", repitiendo una vez más la idea general de la relación del yo poético con doña Leonor. Más allá de esta significación indiscutible de la presencia de la figura de Faetón en estos últimos versos me gustaría realizar un recorrido que recupere otros contextos para esta mención.

IV

Detengámonos en primer lugar en el tercer verso de la octava, "mi musa puede en piedra transformarse": a la osadía de Faetón esgrimida por el yo poético le corresponderá como castigo la metamorfosis de su propia musa en piedra. Sin embargo, una lectura en clave metapoética habilitada por el género del epilío deja en claro que dicha conversión en piedra refiere a la historia de Medusa presente en el poema que está terminando y refiere también a la metamorfosis en piedra de Fineo, historias ambas enhebradas por el personaje de Perseo. Así este verso se torna directamente autorreferencial del trabajo realizado sobre la materia mitológica en estas octavas, con lo que opera entonces la reflexión sobre el propio poema del mismo modo que lo hemos definido en las páginas anteriores para el locus amoenus o la tópica de las descripciones femeninas. La osadía sería entonces la adecuación de la materia mitológica y su metamorfosis en materia poética proponiendo nuevos modos de presentar las mitologías, frente a distintos experimentos en general y en particular a la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea*. En este mismo sentido no es la primera vez que aparece Faetón en "La Andrómeda". En las octavas referidas al nacimiento del caballo Pegaso:

Nació un caballo hermoso y admirable
de aquel humor y de la fértil tierra,
con unas alas del color mudable
que a tornasoles el pavón encierra;
voló ligero, y al volar notable
de la esfera diáfana destierra
las aves, que el soberbio ingrato suelo
temieron otra vez opuesto al cielo
o que andaba del carro de Faetonte
por los campos del cielo desatado
paciendo estrellas, o Flegón o Etonte
fugitivo del pértigo dorado.

(*id.*, vv.297-308)

Nuevamente la figura de Faetón funciona como cifra de comparación de una historia de metamorfosis relatada entre las hazañas de Perseo.¹² Si el poema de Andrómeda no es el relato de una metamorfosis, esta presencia de Faetón podría sugerir una línea de lectura que preste atención a las metamorfosis como elemento central en los relatos mitológicos. Entonces en el caso de la Andrómeda dirige las lecturas hacia esas historias “secundarias” que se sostienen en la historia de Perseo. Pero también es una guía hacia el poema de Filomena, sus metamorfosis de las doncellas y de Tereo en aves y hacia la metamorfosis de Silvio en delfín. Recordemos que la metamorfosis de este personaje es una innovación de Lope dentro de la materia filoménica y que su transformación en delfín instala la futura centralidad que tendrá el mar en el poema de Andrómeda (Calvo 2023). Asimismo, Silvio-Lope, pastor músico enamorado de Filomena, también se identifica con Polifemo desde su canto de amante no correspondido en el que ofrece a la doncella muda (recordemos a Galatea como “sorda hija del mar”) las diferentes riquezas naturales de su espacio, del mismo modo que el cíclope a la ninfa. Tal vez no casualmente, en el momento en que se realiza esta comparación con Polifemo se produce la única mención a Faetón en la historia mitológica que tiene a Filomena como protagonista:

Silvio joven pastor, que presumía,
con voz que acreditó rústica vena,
de músico y de amante, a su deseo
dio la esperanza que pudiera Orfeo.

Amaba a Filomena, hermosa y muda,
con que desfiguraba su nobleza:
así el rigor de la fortuna muda
en paños viles la real grandeza;
y entre otras veces que con esta duda
era Faetón al sol de su belleza,
dijo en su lira, en que imitar desea
el amante feroz de Galatea.

(“Filomena”, III, vv. 37-48)

Aquí la presencia de Faetón enmarca la metamorfosis posterior, e imita, de alguna manera, la relación tópica entre el poeta y la dedicataria, pero introduce otro elemento presente en este mito que es el del vuelo del poeta y su posterior caída, tal como nos enseña el final de este personaje. En consonancia con la construcción de una imagen de poeta imita además en los versos de la octava anterior, el gesto que ve Sánchez Jiménez (2021b) en los sonetos preliminares de paso de Faetón a Orfeo.

12. Ni la versión ovidiana ni la traducción de Bustamante presentan esta comparación entre Pegaso y Faetón.

Este direccionamiento de lectura hacia las metamorfosis que propone la figura de Faetón en el poema de Andrómeda como término de comparaciones (Medusa y Pegaso) puede justificarse en tres niveles. El primero es el interno del poema al funcionar como una suerte de ordenamiento de las hazañas de Perseo copiando el trabajo que lleva adelante Lope con la materia ovidiana en este poema en particular, al organizarlas en un eje enhebrado por las metamorfosis, aunque no sean éstas la trama principal del relato. En un segundo nivel la figura de Faetón se abre hacia la fábula de Filomena y se conecta con el personaje de Silvio, poeta, sujeto de una metamorfosis original de Lope. Una última deriva por fuera del libro la une con la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. Esta última relación es particularmente interesante, ya que conecta esta detención de la fábula filoménica en la novedad de la metamorfosis de Silvio con la "fallida" metamorfosis de Acis de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, alejada en este aspecto del modelo ovidiano.¹³

V

Pero ya sabemos que la obra parte de un especial cuidado en su ordenamiento general, por lo que este cierre del poema también debería funcionar en relación con la estructura de todo el libro. Vamos a esbozar una posible explicación acerca de la presencia de la figura de Faetón en este cierre de la primera parte de la miscelánea. En los textos que siguen el poeta continuará con su pluma hacia lo que es el núcleo del volumen: la serie de epístolas dirigidas todas (con excepción de aquella cuya destinataria es Amarilis indiana) a destinatarios varones reconocidos todos en diversos ámbitos y con ciertos temas principales que se repiten en casi todas ellas. Así lo indica Campana (2021: 38-39) resumiendo la mayoría de los acercamientos críticos a esta parte nodal del volumen: "Dentro de este volumen, las epístolas constituyen un conjunto bien estructurado y funcional, y siguen una pauta meditada que les confiere una coherencia como macrotexto, dentro del esquema ya estructurado del libro en sí. El principal objetivo de Lope al ordenar los poemas, escritos en diferentes períodos, fue el de defenderse de las críticas recibidas por sus detractores literarios, rodeándose de partidarios y amigos para poner en marcha una estrategia promocional que le permitiera alcanzar los objetivos que se había propuesto, a saber, un puesto de cronista o el ansiado mecenazgo, por mucho que lo negara. Todas las composiciones están salpicadas

13. Transcribo aquí las palabras de Dámaso Alonso (1961: 306-307) en su Comentario a la Octava 63: "Góngora, que en tantos otros aspectos (descripción de Sicilia, amor de su juventud a Galatea, enamoramiento de Galatea y Acis, etc.) ha enriquecido la fábula de Polifemo, no ha sabido aprovechar la bella precisión con que Ovidio ha ido matizando por grados el hecho mismo de la metamorfosis de Acis".

de ataques a los envidiosos y murmuradores, pullas contra los malos poetas, defensas de su quehacer poético, y apologías del estilo llano frente a la nueva moda gongorina. La literatura, o más bien, la metaliteratura es el *Leit motiv* de este macrotexto, y de *La Filomena* en general”.

Por eso me parece interesante retomar esta última octava del poema de Andrómeda ya no como cierre de la parte de la obra con un claro predominio femenino sino también como pórtico hacia el conjunto de epístolas que ocuparán el lugar central de *La Filomena*. Y aquí es donde la mención a Faetón adquiere un nuevo sentido como antecedente de la pluma del poeta, que ahora se inclinará a las reflexiones profesionales, filosóficas o meta-poéticas entre amistades. Recapitulemos, Faetón nos ha llevado a la imagen tópica del poeta intentando elevarse mediante su obra frente al sol deslumbrante de su dedicatoria, nos ha señalado la relevancia de las metamorfosis en ambas fábulas mitológicas, y ahora abre hacia adelante otra lectura posible.

Por distintos motivos la figura de Faetón está íntimamente ligada a la poesía sevillana y, con respecto a los poetas de la ciudad bética, especialmente con Juan de Arguijo. Guy Lazure (2020) explica las diversas razones de dicha identificación que suponen sobre todo cuestiones biográficas y poéticas. Entre las primeras recuerda las diversas peripecias económicas sufridas por el poeta-mecenas¹⁴ y entre las segundas recuerda que Arguijo es autor de un soneto a Ícaro y a Faetón. Refuerza además su argumentación con la descripción de los frescos del salón principal de la casa de Arguijo¹⁵ —en donde también aparece la figura del caballo Pegaso— y termina su análisis señalando que: “En 1609, poco después de la muy pública quiebra de Juan de Arguijo, su buen amigo Lope de Vega mencio-

14. “Los paralelos biográficos entre Ícaro y alguien como Arguijo no dejan de ser tan evidentes como elocuentes. Su padre, Gaspar de Arguijo, un modesto negociante de esclavos que llegó a ser un acaudalado financiero además de Veinticuatro de la ciudad de Sevilla, siempre supo medir el riesgo necesario para garantizarse prosperidad económica y prestigio social, como el prudente y sensato Dédalo que era. Pero Juan, el heredero único de su colosal fortuna, a quien su padre había estratégicamente casado con la hija de su socio, nunca quiso continuar el negocio familiar. Este Ícaro tenía otras aspiraciones. En una clásica lucha intergeneracional, diríamos hoy, el hijo desobediente desafió y transgredió la autoridad paterna para distanciarse de sus orígenes mercantiles y alzarse a otra clase social y cultural, para adquirir otro tipo de reconocimiento y volar hacia otra forma de gloria; de la que nunca moriría. Quiso ser poeta y mecenas. La suerte de Arguijo, como la de sus ilustres predecesores mitológicos, fue trágica y su caída espectacular; pero, como a ellos, su audacia le valió algo que no se podía perder o quitar, la fama eterna, la promesa que el recuerdo de su nombre iba a sobrevivir y vencer a la muerte”. (Lazure, 2020).

15. Lazure también señala que “el significado y la importancia de tales figuras de vuelo para Juan de Arguijo ya era patente desde 1601 con los frescos del techo de la sala principal de su casa, lugar de encuentro de la comunidad erudita sevillana a comienzos del siglo y sitio idóneo para exhibir ostensiblemente sus nuevas pretensiones artísticas y literarias. El ciclo de pinturas, en cuya iconografía participó seguramente el dueño, representa lo que se ha llamado el ‘vuelo audaz del poeta’ hacia la gloria, personificado por Ícaro y Faetón, y el rapto de la inspiración poética, o sea el *furor divinus* de los clásicos, simbolizado aquí por otro personaje mitológico transgresivo a quien Arguijo dedicó unos versos, Ganímedes” (2020).

nó su nombre en un listado de ingenios españoles incluido en su *Jerusalén conquistada* donde lo describió como 'más excelente en la caída / que estuvo en la fortuna levantada', una sutil pero halagadora referencia a los mitos de Ícaro y Faetón, que aludía con elegancia a la vez que eludía con dignidad las recientes desgracias financieras de su mecenas".

Hay otros elementos que apoyan esta identificación Faetón- Juan de Arguijo que se propone al final de la "Andrómeda". Entre la cantidad de sonetos mitológicos escritos por el poeta sevillano hay uno en el que recrea la historia de Andrómeda. Campana nota la proximidad del *incipit* de dicho soneto "Expuesta al firme escollo en mar insano", con el de los dos sonetos de Lope de igual tema: "Atada al mar, Andrómeda lloraba" "Atada a un risco, Andrómeda lloraba", y con los versos 385 y 386 del poema. Asimismo, resulta claro que la mención a Faetón podría no solamente cerrar esta primera parte sino también abrir la segunda, entendiéndose que ni la musa se ha transformado en piedra ni la pluma se ha abrasado. Así la figura funcionaría como pórtico al centro del volumen y lugar de la reflexión poética explícita. Juan de Arguijo ya ha sido en las *Rimas* de 1602 el interlocutor elegido por Lope para estos temas en dos textos que abren y cierran el libro.¹⁶

Faetón-Juan de Arguijo inaugura entonces con la mención de la octava final de la "Andrómeda" la parte que vendrá y también adelanta su clausura ya que la epístola a Juan de Arguijo es la última escrita por Lope dentro de la serie central que se completará con la epístola escrita por Baltasar Elisio Medinilla y la elegía dedicada por Lope al poeta toledano. Es, por último, la importancia de esta Epístola IX dedicada al sevillano, demostrada ya por Campana (1982) y por Vitali (2021), otro argumento a favor de nuestra lectura.

Para Noelia Vitali (2021: 139), "Contribuye a subrayar la relevancia de esta epístola, a su vez, el hecho de que en el interior mismo de la composición se ofrezca la tan mentada definición del género epistolar." La estudiosa argentina realiza un inteligente recorrido por la epístola y sus conclusiones sirven para reforzar nuestra hipótesis: "Arguijo se transforma en un interlocutor privilegiado para conversar sobre los asuntos que aborda la epístola a él dedicada y no sólo eso, sino, como vimos anteriormente, Lope lo erige en un modelo vital. En este sentido, cobra especial relevancia el tema de la fortuna, que abre y cierra la composición. (Vitali 2021: 148)

Vitali va un paso más allá en la idea de "interlocutor privilegiado" y entiendo que en los últimos cuatro versos de la epístola: "se establece un paralelismo explícito entre Lope y Juan de Arguijo, a quien señala como un espejo suyo mejorado" y que "la figura del destinatario no solo aparece refractada en su cali-

16. "Lope escribió otras piezas en prosa asimilables a un tratado de poética. Se trata de dos textos que aparecen respectivamente al principio y al final de las *Rimas* (1602), ambos dirigidos al poeta sevillano Juan de Arguijo" (Campana 1999: 748).

dad de mecenas, sino también como poeta y amigo”. Así esta mención al final de la “Andrómeda” de Faetón identificable con Juan de Arguijo abre la posibilidad a la interpretación de la segunda parte y, dentro de la *variatio* de la miscelánea, propone una nueva línea de lectura para resignificar su estructura.

Hemos presentado aquí un posible recorrido por el poema de Andrómeda privilegiando su carácter de epilio y lo que este género tiene de metaliterario. Desde ese punto de partida, tanto este poema como el de Filomena presentan diferentes rupturas con algunos tópicos literarios como el *locus amoenus* o los modos petrarquistas de descripciones del retrato femenino. Dichas rupturas están puestas desde el comienzo dentro de la dedicatoria a doña Leonor Pimentel en tanto el poeta entiende que la dama, así como sus lectores, será capaz de desentrañar estas operaciones. Definida así la importancia de la dedicatoria y de la dedicataria en lo que tiene que ver con estas especulaciones teóricas (que de alguna manera pueden verse también en “Las fortunas de Diana”, novela breve que ocupa el lugar central de esta primera parte enmarcada por los poemas) nos detuvimos en las octavas de cierre de la “Andrómeda”, lugar donde aparece por última vez doña Leonor de Pimentel y donde se produce una suerte de metamorfosis de la pluma del poeta con diversas referencias mitológicas dentro de las que predomina la presencia de Faetón. Este Faetón que al final de la “Andrómeda” significa la pluma del poeta que se despide de su dedicataria sol nos anticiparía la presencia de Juan de Arguijo, destinatario de importancia de *La Filomena* y de la obra toda de Lope. Si la figura de Baltasar Elisio y su centralidad dentro del volumen le permiten a Lope delinear al discípulo ideal, introducir su conocimiento y su relación con el círculo de poetas toledanos y además cohesionar la estructura del libro (Calvo 2020) podemos decir que una situación análoga ocurre con la figura de Juan de Arguijo. En él Lope presenta al mecenas ideal, a la poesía sevillana y propone un nuevo enlace entre las diferentes secciones de la obra.

De esta forma los núcleos fundamentales de la primera parte de la obra: materia mitológica, metamorfosis, epilio y mecenazgo se entrelazan en un juego de sentidos y de interpretaciones para cohesionar la estructura del libro, pero también para consolidar el yo autorial de un poeta encaminado a construir sus últimas máscaras.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el Polifemo II*, Madrid, Gredos, 1961.
- BLANCO, Mercedes, "La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)", *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 31-68, 15-08-22, <<https://doi.org/10.18002/lys.v0i5.3539>>.
- CALVO, Florencia, "¿Por qué con esa lengua artificiosa arroyo te metiste en mar tan brava? Variatio, paisaje y escritura en el poema mitológico 'La Filomena' de Lope de Vega", *Janus*, 10, (2021), pp. 39-54, <DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211002>>
- CALVO, Florencia, "En torno a 'La Andrómeda' de Lope de Vega", en Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez y José Antonio Salas (eds.), *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro (XII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Neuchâtel, 2020)*, Kassel, Reichenberger, 2023, pp. 269-277.
- CAMPANA, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- CAMPANA, Patrizia, "Hacia una edición anotada de *La Filomena* de Lope de Vega: la *Epístola a don Juan de Arguijo*", *Edición y anotación de textos, Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1998, pp. 135-144.
- CAMPANA, Patrizia, "*La Filomena* de Lope como género literario", en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, 4 vols., I, pp. 425-432.
- CAMPANA, Patrizia, "Las epístolas de *La Filomena* como Macrotexto", *Arte Nuevo. Revista De Estudios Áureos*, 8, (2021), pp. 24-46, 15-08-22, <<https://doi.org/10.14603/8B2021>>.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, "La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas", *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 9-30, 15-08-22, <<https://doi.org/10.18002/lys.v0i5.3538>>.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, "Materia mitológica y género literario: un ejemplo en Lope de Vega", *Tropelías*, 1 (1990), pp. 91-104.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, "Góngora y Lope ante la herencia petrarquista: una introducción", *Boletín Hispánico Helvético*, 23 (2014), pp. 33-55, 15-08-22, <<https://bhh-revista.ch/wp-content/uploads/2021/02/2-BHFernandezAbstractSeparata.pdf>>.
- FERREIRA BARROCAL, Jorge, "Petrarquismo en 'Los amores de Marte y Venus', una fábula mitológica del siglo XVI", *Hipogrifo*, 9.2 (2021), pp. 823-841, 15-08-22, <http://dx.doi.org/10.13035/H2021.09.02.58>.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, "El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario.", *Atalanta*, 8.2 (2020), pp. 98-112, 15-08-22, <<https://doi.org/10.14643/82F>>.

- KLUGE, Sofie, “Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco”. *Criticón*, 115 (2012), pp. 159-174.
- LAZURE, Guy, ““Hermanos del cielo”. Figuras de vuelo en la poesía y la pintura sevillana de Fernando de Herrera a Juan de Arguijo (con Francisco Pacheco de por medio)” *e-Spania*, 35 (2020), 15-08-22, <<https://doi.org/10.4000/e-spania.33455>>.
- NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca*. Madrid: Gredos, 1997.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “Introducción” a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 11-151.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra 2018.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ ANTONIO, “Orfeo en la poesía cortesana de Lope de Vega (1621-1624)”, *Janus*, 10 (2021a), pp. 5-38, 15-08-22, <<https://doi.org/10.51472/JESO20211001>>.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO, “Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621), de Lope de Vega”, *Studia Aurea: Revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 14, (2021b), pp. 367-94, 15-08-22, <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.368>>.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Petrarquismo y parodia”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 1 (1982), pp. 35-48.
- VEGA CARPIO, Lope de, “La Filomena”, en Lope de Vega, *Obras Poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 527-847.
- VITALI, Noelia, “Juegos especulares y entramado poético en la *Epístola a don Juan de Arguijo* de *La Filomena*”, *Janus*, 10, (2021), pp. 138-150, 15-08-22, <<https://doi.org/10.51472/JESO20211009>>
- ZAPATA, Almudena, “Progne y Filomena. La leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega”, *Estudios clásicos*, t. 29, núm. 92, (1987), pp. 23-58.



Un testimonio desconocido de los *Discursos sobre el Eclesiastés* de Arias Montano. Algunas aportaciones a la tradición textual

Miguel Carabias Orgaz

Universidad de Salamanca
miguelcarabias@usal.es

Recepción: 21/03/2022, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

Doy a conocer un nuevo testimonio de los *Discursos sobre el Eclesiastés*, obra en castellano atribuida a Benito Arias Montano. Se trata de una copia manuscrita del siglo xviii que viene a compensar la escasez de testimonios que de este tratado se han conservado. Entre otras cosas, permite reforzar algunos argumentos relativos a la autoría y contribuye a la fijación del texto en previsión de una futura nueva edición crítica.

Palabras clave

Benito Arias Montano; *Discursos sobre el Eclesiastés*; comentarios bíblicos; crítica textual.

Abstract

English title. An unknown testimony of *Discursos sobre el Eclesiastés* by Arias Montano. Some contributions to the textual tradition.

In this article, I present a new witness of the *Discursos sobre el Eclesiastés*, a work in Spanish attributed to Benito Arias Montano. It is a manuscript copy from the 18th century that compensates for the scarcity of witnesses that have been preserved of this treaty. It makes it possible to reinforce some arguments related to authorship and also contributes to fixing the text in anticipation of a future new critical edition.

Keywords

Benito Arias Montano; *Discursos sobre el Eclesiastés*; Bible commentaries; textual criticism.

Los *Discursos sobre el Eclesiastés*. Testimonios y ediciones

A diferencia de lo sucedido con su producción latina, la obra castellana de Benito Arias Montano se transmitió principalmente de forma manuscrita hasta hace pocos años. De hecho, aunque en las últimas dos décadas vienen prodigiándose los estudios y ediciones de su literatura en español —principalmente, en torno a la Universidad de Huelva—,¹ parte de ella aún sigue suponiendo un reto, en especial respecto a la atribución y fijación de algunos textos. De ahí la importancia que puede llegar a tener la localización de nuevos testimonios como el que doy a conocer en estas líneas, una de las pocas copias que se han conservado de los *Discursos sobre el Eclesiastés*.

Estos *Discursos* no se publicaron durante más de cuatro siglos, pero hoy, gracias al trabajo del profesor Valentín Núñez, contamos con una excelente edición crítica.² Para ello, el editor se valió de los tres únicos testimonios manuscritos que se conocían, todos custodiados en la biblioteca de El Escorial:³

A Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, g-IV-32, fols. 8-83v. Copiado en el siglo xvii por fray Juan de la Puebla, jerónimo de El Escorial.⁴

B Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, I-III-24, fols. 1-142. Copiado a finales del siglo xviii por fray Juan de Soto. En una anotación, consta la fecha de 1790.⁵

C Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Mesa 22-I-9, págs. 3-209. Copia de finales del siglo xviii, también de fray Juan de Soto.⁶

A estos testimonios viene a sumarse uno más, contenido en un volumen manuscrito del que hasta ahora no se tenía noticia:

D Salamanca, biblioteca privada, M044b, fols. 1-119. Copia manuscrita del siglo xviii.

El M044 es un volumen *infolio*, de buen papel, plegado y organizado en cuadernos, aunque no se llegó a coser ni se añadieron las cubiertas. Letra del siglo xviii (*fig. 1*). Se reconoce la mano de dos amanuenses.⁷ Copia cuidada, con

1. Véanse, al menos: Gómez Canseco y Núñez (2001), Arias Montano (2008), Arias Montano (2012), Arias Montano (2014).

2. Arias Montano (2012).

3. Mantengo las siglas asignadas a cada testimonio en la citada edición.

4. Zarco (1924: 175-176).

5. Zarco (1926: 47-48).

6. Zarco (1929: 199).

7. No hay indicación del nombre del copista, aunque es verosímil que se copiara en El Escorial, como los otros tres testimonios.

escasas correcciones (alguna tachadura puntual o raspado de pocas letras). Reclamamos. El estado de conservación es, en general, bueno, salvo por una antigua humedad que ha afectado a esquinas y pliegues, con leves roturas. En cuanto al contenido textual, este volumen recoge dos obras, ambas atribuidas a Benito Arias Montano:

- M044a. *Ex codice numero 15. plut. III. Lit G. Regiae Bibliothe[c]ae / Scurialensis. / Declaracion del Psalmo 50. Miserere mei Deus etc. Ex Docto- / re Arias Montano.* 14 folios distribuidos en 7 singuliones. Es copia casi exacta del testimonio *E14* de la edición de Gómez Canseco (manuscrito ç-III-14).⁸
- M044b. *Discursos sobre el Eclesiastes / de Salomon declarado segun la ver- / dad del sentido literal por el Dr. / Arias Montano.* Foliado hasta el 119, más una hoja en blanco. Ocupa un total de 5 cuaterniones y 8 quiniones.

Análisis de variantes

El testimonio *D* presenta cientos de variantes textuales, entre las que destacan algunas especialmente relevantes, pues permiten, sobre todo, ponderar lecciones de otros testimonios y contribuyen a la fijación del texto. Ofrezco, a continuación, algunos datos que se desprenden del cotejo entre *D* y los testimonios ya conocidos.⁹

Pese a la compleja y peculiar transmisión textual que se intuye en los *Discursos*, pueden identificarse dos ramas o familias: de un lado, la constituida por *AD*; de otro, la formada por los testimonios *BC*. Tal como ya observó Núñez, las dos ramas ofrecen notables diferencias, pues ambas parecen representar etapas evolutivas diferentes, con numerosos cambios y algunas supresiones y adiciones muy significativas. Esto llevó al editor a pensar en “un original estratificado o en movimiento”; se puede conjeturar que hubo sucesivas revisiones por parte de los copistas —los propios discípulos de Arias Montano—, quienes deseaban mejorar y completar el estado de copia con el que se habían encontrado. A esta continuada revisión del texto se sumaría, a lo largo de los años, una contaminación entre diversos estadios textuales que hoy dificulta aún más el estudio del proceso de transmisión. Buena prueba de ello son las notas marginales añadidas en *B* y *C*, además de ciertos comentarios que no se hallan en *A* ni en *D*. En resumidas cuentas, la transmisión del texto sería, no solo vertical —a lo largo del tiempo—, sino también horizontal, por la combinación de diferentes lecturas, y el alto grado de contaminación en *B* y *C*, donde se infiere que el copista fue in-

8. Entre los manuscritos más antiguos que recogen este opúsculo, todos excepto uno atribuyen la *Declaración* al doctor Arias Montano. En la moderna edición crítica del texto (Sigüenza, 2014) se atribuye, sin embargo, a fray José de Sigüenza.

9. Sigo, para ello, la edición crítica de Núñez: Arias Montano (2012).

corporando lecturas de la otra familia textual, hace que estos sean dos testimonios poco fiables.¹⁰

Sin embargo, pese a que Núñez dedujo que *A* debía transmitir un texto más cercano al arquetipo por ser el testimonio más antiguo y representar el estadio textual más plausible, se lamentó de que, en ausencia de otro testimonio de la misma familia, resultaba difícil aquilatarlo con certeza.¹¹ Felizmente, el hallazgo del manuscrito que contiene *D* representa un avance considerable en este sentido.

Desde un punto de vista textual, podemos constatar que *D* pertenece a la misma familia que *A*: son importantes las coincidencias, empezando por el título, donde también se atribuye la obra a Arias Montano. Pero, sobre todo, es relevante la presencia de errores comunes. He aquí algunos ejemplos significativos:

Ecl 1,1	Como cuando dicen tres cosas hay muy fuertes <i>BC</i> : Como dicen tres cosas hay muy fuertes <i>AD</i>
Ecl 1,13	Rey fui, pues <i>BC</i> : Rey, pues, fue <i>AD</i>
Ecl 2,15	deshaciéndose las cejas <i>BC</i> : haciéndose las cejas <i>AD</i>
Ecl 3,12	de su ciencia y de su providencia <i>BC</i> : de su ciencia y de su prudencia <i>AD</i>
Ecl 4,14	el de un pobre mancebo discreto y sabio que pasa <i>BC</i> : el de pobre mancebo que discreto y sabio que pasa <i>AD</i>
Ecl 6,6	a lugar uno la suma va, todo va <i>BC</i> : <i>om. AD</i>
Ecl 7,7	se llama domus moris <i>BC</i> : se llama domus <i>AD</i>
Ecl 7,7	y se verá lo que dice de Quintilio Varo <i>BC</i> : y se verá lo que dice de <i>AD</i>
Ecl 8,7	el poderoso o el mandante y enseñoreador <i>BC</i> : el poderoso o el mandante o enseñador <i>AD</i>
Ecl 8,14	y hay desmesurados <i>BC</i> : y no hay desmesurados <i>AD</i>
Ecl 9,6	no solo en sus vidas y en los vivos <i>BC</i> : no solo en sus y en los vivos <i>AD</i>

Además, el testimonio *D* confirma ciertos comportamientos textuales de *A* que alejan a ambos de *BC*: casi siempre se nombra expresamente a Salomón, mientras que en *BC* el nombre propio es sustituido muchas veces por “el sabio”; predominan las formas de presente, frente a las formas de pasado que abundan en *BC*; las formas hebreas se transcriben usando caracteres latinos o se omiten, dejando un espacio en blanco, pero en *BC* sí aparecen; los testimonios *BC* suelen amplificar los remates a los comentarios y las transiciones entre ellos, y también traducen algunos pasajes latinos de la Vulgata.¹²

Por otro lado, sin embargo, observamos que *D* presenta errores propios:

10. Arias Montano (2012: 14-15).

11. Arias Montano (2012: 14).

12. Arias Montano (2012: 14).

- Ecl 1,13 sin provecho e inútiles para la vida presente y más inútiles *A* : inútiles y sin provecho para la presente vida y mucho más *BC* : sin provecho e inútiles *D*
- Ecl 2,10 desengañásemos en él y quedásemos asentados en la verdad de las cosas, que tanto importa, y no nos cegásemos con *ABC* : desengañásemos con *D*
- Ecl 2,15 después de puestas las que llaman los dialécticos premisas *ABC* : después los que llaman las dialécticos premisas *D*
- Ecl 4,12 está como helado, y con el compañero tiene abrigo *ABC* : está como el soldado, y con el compañero tiene abrigo *D*

También se detectan omisiones importantes que no parecen poder explicarse como casos de *omissio ex homoioteleuton*:

- Ecl 1,4 firme sobre el cual ha de hacer este movimiento *ABC* : *om. D*
- Ecl 3,8 dio la universalidad en los apetitos y voluntades y aficiones y desig-nios *ABC* : *om. D*
- Ecl 5,10 de tantos criados y mirar con ojos tanta casa y familia y comedores inútiles *ABC* : *om. D*
- Ecl 6,2 y el hígado se llama así, porque es grande y copioso y porque de allí se reparte así toda la sustancia y virtud a todo el cuerpo *ABC* : *om. D*
- Ecl 8,8 en que los hombres tan libremente hablan *ABC* : *om. D*
- Ecl 10,1 por el desatino y locura de un desbaratado. Y esto se ve en los religio-sos *ABC* : *om. D*

Por el contrario, se encuentran en *D* algunos ejemplos de adición:

- Ecl 7,14 el atrevimiento de los hombres *ABC* : el atrevimiento de los hombres impíos *D*
- Ecl 7,27 ser, como dicen, bien casados *ABC* : ser, como dicen, buenos casados o bien casados *D*
- Ecl 7,28 lo dirá él mismo *ABC* : lo dirá el mismo Salomón *D*
- Ecl 12,5 manjares y sabores *ABC* : manjares y sabores, lo que se cose y se plie-ga, se cierra y atapa, y así se cose el apetito *D*

Pero lo más interesante es que el testimonio *D* también aporta lecciones singulares que son mejores que las de los demás testimonios, lo cual nos permite enmendar en algunos lugares:

- Ecl 4,12 halló mucho mal en las postreras *D* : halló mucho mal en las posturas *ABC*
- Ecl 4,17 se hacen las buenas costumbres y hábitos en el alma *D* : se hacen las buenas costumbres y ámbitos en el alma *ABC*
- Ecl 6,11 gran copia de palabras hay para extender esta materia *D* : gran cosa de palabras hay para extender esta materia *ABC*
- Ecl 7,29 y la ruina del mundo y el cataboli *D* : y la reina del mundo y el cata-boli *ABC*

- Ecl 8,2 Como rey te lo decimos *D* : Como a rey se lo decimos *ABC*
 Ecl 8,15 los vemos regalarse tanto como al más regalado *D* : los vemos regalarse tanto como al que más regalado *ABC*

Por otro lado, el testimonio *A* presenta sus propios errores, frente a *D* y los demás testimonios:

- Ecl 3,16 Dos vocablos hay en la lengua hebrea que en la latina *BCD* : Dos vocablos hay en la lengua hebrea que en latina *A*
 Ecl 8,7 De no conocerse y considerarse esto vienen *BC* : De no considerar esto vienen *D* : De no consentir esto vienen *A*
 Ecl 8,11 cómo se osan llamar los príncipes cristianos *BCD* : cómo se osan llamar los príncipes tiranos *A*
 Ecl 8,11 Como dijo el otro étnico¹³ *BCD* : Como dijo el otro estoico *A*
 Ecl 12,1 Y acuérdate de tu Criador *BCD* : Y acuérdate de tus criados *A*

Finalmente, se pueden localizar no pocas lecciones comunes de *BD*, que además se concentran en la primera parte de la obra:

- Ecl 1,1 no solo significa palabras *AC* : significa no solo palabras *BD*
 Ecl 1,2 también suman las nada *AC* : también las nada *BD*
 Ecl 1,4 su oficio el tiempo *AC* : su oficio en el tiempo *BD*
 Ecl 1,4 sino la sencilla explicación *AC* : sino la simple explicación *BD*
 Ecl 1,7 salen aquellos manantiales perpetuos *AC* : salen aquellos perpetuos manantiales *BD*
 Ecl 1,13 trabajosa e inútil *AC* : trabajosa y cuán inútil *BD*
 Ecl 1,15 y él ansí de este tocamiento *AC* : y el que ansí de este tocamiento *BD*
 Ecl 1,18 Habiendo llegado esto a tan alto punto *AC* : Llegado esto a tan alto punto *BD*
 Ecl 2,2 y a la alegría qué hace esto *AC* : y el alegría qué hace a esto *BD*
 Ecl 2,6 como dicen, a colmo *AC* : como dicen, a colmo y maduración *BD*

Entre ellas, se detecta incluso algún error común:

- Ecl 9,15 en una ciudad pequeña *AC* : nunca ciudad pequeña *BD*

También hay algunos ejemplos de lección común de *CD*:

- Ecl 1,3 ¿Qué es el alcance? ¿Cuál la resta *AB* : ¿Qué es el alcance y la resta *CD*
 Ecl 12,2 Vide Valles, De sacra philosophia *CD* : *om. AB*

13. Prosigue el texto: “son tantos los males y tanto el número de los malos que, cuando Dios los castigue, primero que venga y llegue, así tardará mucho”. Arias Montano reproduce aquí el argumento que Plutarco recogió (*Moralia*, “De sera numinis vindicta”) como una demostración de la ausencia de providencia utilizada por el epicureísmo. En este contexto, sin duda, es preferible *étnico* ‘gentil, pagano’.

Claramente, se produjo contaminación en algunos testimonios, como bien señaló Núñez; especialmente en *B*, donde el copista parece haber colacionado con un manuscrito de la otra familia, pues esporádicamente sigue sus lecciones, tachando o añadiendo.¹⁴ Se observa este fenómeno en relación con *D*, a cuyas lecciones *B* algunas veces se adhiere, corrigiendo y rechazando las de *AC*, o viceversa:

Ecl 2,6	y dan fruto <i>AC</i> : y con dificultad dan fruto <i>D</i> : y con dificultad dan fruto <i>B</i> (con dificultad <i>add.</i>)
Ecl 11,10	de jactancia y de bríos <i>A</i> : de jactancia, de bríos <i>CD</i> : de jactancia de bríos <i>B</i> (y <i>del.</i>)
Ecl 3,12	tan sin sazón y sin mirar <i>AC</i> : tan sin sazón y tan sin mirar <i>D</i> : tan sin sazón y sin mirar <i>B</i> (tan <i>del.</i>)

De nuevo sobre la autoría de los *Discursos*

Aunque, como enseguida iremos comprobando, los más sólidos argumentos apuntan a Benito Arias Montano como autor de los *Discursos sobre el Eclesiastés*,¹⁵ lo cierto es que la autoría de esta obra dista de estar completamente libre de discrepancias: junto con el de Montano, se han barajado otros nombres, como el de su discípulo fray José de Sigüenza y, más recientemente, también el de Pedro de Valencia.¹⁶ Lo cierto es que no parece sencillo dilucidar este dato fundamental, pues los discípulos del doctor Arias Montano con frecuencia en sus propias obras hacían verdaderas glosas de los textos montanianos.

Comenzaremos por recoger y aquilatar los principales argumentos que avellan la atribución de los *Discursos* al biblista frexnense:

- En primer lugar, es muy revelador que, de los cuatro testimonios conservados, dos de ellos (*A* y *D*) atribuyan la obra, de manera explícita, en el título, a Montano. Uno de ellos, además, es el *codex antiquior* (*A*), y el otro (*D*) no es una mera copia de *A*, como hemos podido comprobar en nuestro cotejo. En los dos testimonios restantes (*B* y *C*) no consta, en el título, el nombre del autor.
- Tal como apuntó Núñez, sabemos que el copista del manuscrito g-IV-32 (*A*), fray Juan de la Puebla, hacia la primera mitad del siglo xvii copió casi todos los escritos de Sigüenza sobre las Sagradas Escrituras, de modo que resultaría poco verosímil que no le hubiera atribuido también los *Discursos* si los hubiese considerado suyos.¹⁷
- Arias Montano publicó un poema latino, al final de sus *Hymni et Saecula*, en el

14. Arias Montano (2012: 15).

15. Rekers (1973: 227-231) incluía los *Discursos* entre los escritos inéditos de Arias Montano; Díaz (1980: 367) también atribuía esta obra al humanista extremeño; igualmente, figura en el corpus elaborado por Morocho (1998a: 257-258).

16. Carrera (2018).

17. Arias Montano (2012: 13).

- que versionaba el *Eclesiastés*. Es obvio que este libro de la Biblia despertó el interés del humanista.
- Son evidentes los paralelismos entre ciertos pasajes de los *Discursos* y otros textos montanianos como *Naturae Historia*, *Humanae salutis monumenta* y *De arcano sermone*.¹⁸
 - Finalmente, al igual que en sus versos castellanos, Montano también aquí se revela un excelente parafraseador del texto bíblico: el resultado es una verdadera recreación del original hebreo con reminiscencias de autores latinos y contemporáneos, lo cual pone de manifiesto su deseo de actualizar la Biblia desde una sensibilidad moderna.¹⁹

Quizá tampoco haya que descartar completamente un cierto paralelismo entre los *Discursos* de Montano y el *Comentario* al *Eclesiastés* de fray Luis de León, erróneamente identificado desde el siglo XIX con *El perfecto predicador*.²⁰ Recordemos que ambos autores estuvieron unidos por una estrecha amistad, el condiscipulado en los estudios bíblico-humanísticos y no pocas inquietudes intelectuales.²¹ Además, pudo haberse dado un caso análogo al de la *Paráfrasis del Cantar de los Cantares*, que Arias Montano prestó a fray Luis y de la que este conservaba una copia durante su prisión en Valladolid, de modo que pudo servirle de inspiración para su propia exposición sobre el libro bíblico.²²

Sin embargo, tropezamos con algunos reparos que se han venido poniendo a la autoría de Montano:

En primer lugar, se ha objetado que los *Discursos* están redactados en castellano y no en latín, cuando son escasas las obras de Arias Montano en lengua castellana. Estas, además, cronológicamente se sitúan sobre todo en su etapa juvenil, hacia la década 1550-1560,²³ como sucede con la *Paráfrasis del Cantar de los Cantares*; pero, aunque sigue sin poderse fijar con exactitud una fecha de composición de los *Discursos*, todo parece indicar que fue, debido al continuado proceso de copia en El Escorial, entre los años 1585 y 1592.²⁴ A pesar de todo esto, no deja de ser cierto que el humanista de Fregenal escribió varias obras en su lengua materna y que algunas de ellas las redactó ya en su madurez, coincidiendo con su segunda o tercera estancia en El Escorial, como los *Sermones*,²⁵ que también parecen destinados a la enseñanza de los jerónimos.²⁶

18. Arias Montano (2012: 20-36).

19. Cuevas (1982: 47).

20. *El perfecto predicador*, un tratado hoy perdido, se confundió con esta exposición romance que en realidad procede de los apuntes que fray Luis dictó a sus alumnos. Fernández López (2016: 242-256).

21. Cuevas (1982: 48).

22. Vega (1955: 244-246). Véase también Núñez (2020).

23. Morocho (1998a: 215-216). Véase también Morocho (1998b y 1999).

24. Arias Montano (2012: 16).

25. Véase, respecto a los sermones, Arias Montano (2008: 14-17).

26. Arias Montano (2012: 16).

La principal objeción, no obstante, se refiere a algunas menciones al doctor Arias Montano, en tercera persona, que se localizan en los distintos testimonios de los *Discursos*. Bien es cierto que dos de ellas se encuentran solo en *B* y *C*, donde no se atribuye la obra a Montano, y que no están en *A* ni en *D*:

- Ecl 3,16 Vide Ariam Mont. pulcherrime tratat illum locum *B* : Vide Ariam Mont. sup. hunc locum *C* : *om. AD*
 Ecl 3,22 Vide doctorem in corpore operis magni, in natura *B* : Vide Montanum in corpore operis magni *C* : *om. AD*

Sí encontramos, en cambio, otra mención que incluyen los testimonios *A* y *D*:

- Ecl 8,11 Vide elegiam De poenitentia Benedicti Ariae Montani, Himna *A* : Vide Elegiam de penitencia Bened. Ariae Montani *D* : Aquí entra bien la elegancia de la penitencia, eiusdem autoris, aequo ista accipi, etc. *BC*

Y en este último caso, los reparos están más que justificados. ¿Qué sentido tiene una mención en tercera persona si la obra la escribe el propio Montano, según consta en el título en *A* y *D*? Núñez trató de explicar esta anomalía argumentando que, tal vez, se trata de una nota añadida por algún copista en el subarquetipo del que desciende *A* —nosotros incorporamos aquí el testimonio *D*—, y que posteriormente se integró en el texto sin dejar huellas.²⁷ De hecho, a lo largo de la obra se intuyen otros posibles casos de notas marginales integradas de este modo.²⁸

Afortunadamente, *D* viene a arrojar algo de luz en este punto: en el manuscrito, detrás de la mención en tercera persona, queda un espacio en blanco como de medio renglón, y las palabras inmediatamente anteriores y posteriores se han omitido —“y ninguna otra cosa nos libraré *vere*, sino esta, etc. [...] Lo segundo”—. Da la impresión de que el copista tuvo problemas en este lugar, parece que no supo interpretar adecuadamente el original. Y lo más plausible es que se debiera al hecho de haber sido añadida en el subarquetipo una nota, quizá interlineal, que terminó dificultando la lectura.

En lo que se refiere a la atribución de los *Discursos* a fray José de Sigüenza, aparentemente tiene su origen a finales del siglo XVII, cuando Francisco de los Santos mencionó a fray José como autor de esta obra y de la *Historia del Rey de Reyes*.²⁹ De hecho, en los testimonios *B* y *C* la atribución no aparece explícita-

27. Arias Montano (2012: 14).

28. Basten como ejemplos: (Ecl 8,7) advierte la disputa de la providencia en Abacuc para este lugar et coment *BC*; (Ecl 12,2) Vide Valles, De sacra philosophia *CD*.

29. Santos (1680: 704). Decía sobre fray José de Sigüenza: “Escribía a este tiempo un libro (muy como de su talento) de discursos sobre los doze capítulos del Eclesiastés de Salomón y la *Historia del Rey de Reyes* [...], obras doctísimas, llenas de erudición y de esplendor para lustre y enseñanza de los estudiosos”.

mente en el título, sino que el copista, fray Juan de Soto, recogía en una nota interior del manuscrito I-III-24 la noticia de Francisco de los Santos.³⁰ Por otro lado, la atribución a Sigüenza queda en duda por el carácter híbrido y poco fiable de los dos testimonios que la secundan. Debido a la precariedad textual de *B* y *C*, que apuntan a un grado de contaminación considerable, la atribución de la obra a fray José probablemente se debió a que fray Juan de Soto no pudo encontrar, dentro de esta familia textual, el nombre de Montano en el título.³¹ Es verosímil que el padre Sigüenza llegara a transcribir los *Discursos*, del mismo modo que hizo con otras obras de su maestro —los sermones, por ejemplo—,³² y posteriormente Francisco de los Santos, al reconocer la caligrafía, le atribuyera este tratado.³³

No olvidemos, por otra parte, que fray José de Sigüenza tuvo una concepción muy personal sobre el modo de predicar: defendió una predicación del Evangelio desnudo, rechazando las glosas y comentarios al texto sagrado.³⁴ Se mostró reacio a incorporar contenidos profanos y, en su *Historia del Rey de Reyes*, prometía “no usar de autoridad y erudición profana, porque es cosa indigna de tan alto sujeto”.³⁵ Parece, por tanto, que la huella del padre Sigüenza no está presente en los *Discursos*.

En lo que se refiere a Pedro de Valencia, recientemente A. Carrera—de la Red lo ha propuesto como autor o, en todo caso, coautor del tratado, apoyándose en ciertas coincidencias textuales y de pensamiento, si bien reconocía que existen importantes afinidades entre Arias Montano y su discípulo Pedro de Valencia, quien asumió, a la muerte del maestro, la tarea de copiar, corregir y preparar para la edición los manuscritos inéditos.³⁶

En resumidas cuentas, aunque la autoría de Montano es la más plausible, no hay que descartar por completo la contribución de algún discípulo. Ciertas amplificaciones que encontramos en los diversos testimonios de la obra nos llevan a pensar en anotaciones introducidas por la mano de otro erudito y que, posteriormente, han terminado incorporándose al texto.

Algunas conclusiones

A la vista de nuestro análisis, podemos concluir subrayando las principales aportaciones del testimonio *D* a la tradición textual de los *Discursos sobre el Eclesiastés*:

30. Véase, al respecto, Rubio (1976: 174).

31. Arias Montano (2012: 15).

32. Arias Montano (2008).

33. Arias Montano (2012: 15).

34. Andrés (1975: 60-63).

35. Arias Montano (1995: 63-64).

36. Carrera (2018).

- Permite afianzar la atribución de la obra a Benito Arias Montano.
- Facilita un conocimiento algo más preciso de las relaciones entre los testimonios y también de las ramas textuales, confirmando la prioridad de la familia *AD*.
- Contribuye a fijar el texto: como hemos podido comprobar a través de algunos ejemplos, *D* ofrece lecciones con las que se pueden enmendar errores presentes en los otros testimonios.
- De estas valiosas novedades podrá, sin duda, beneficiarse una futura nueva edición de los *Discursos*.

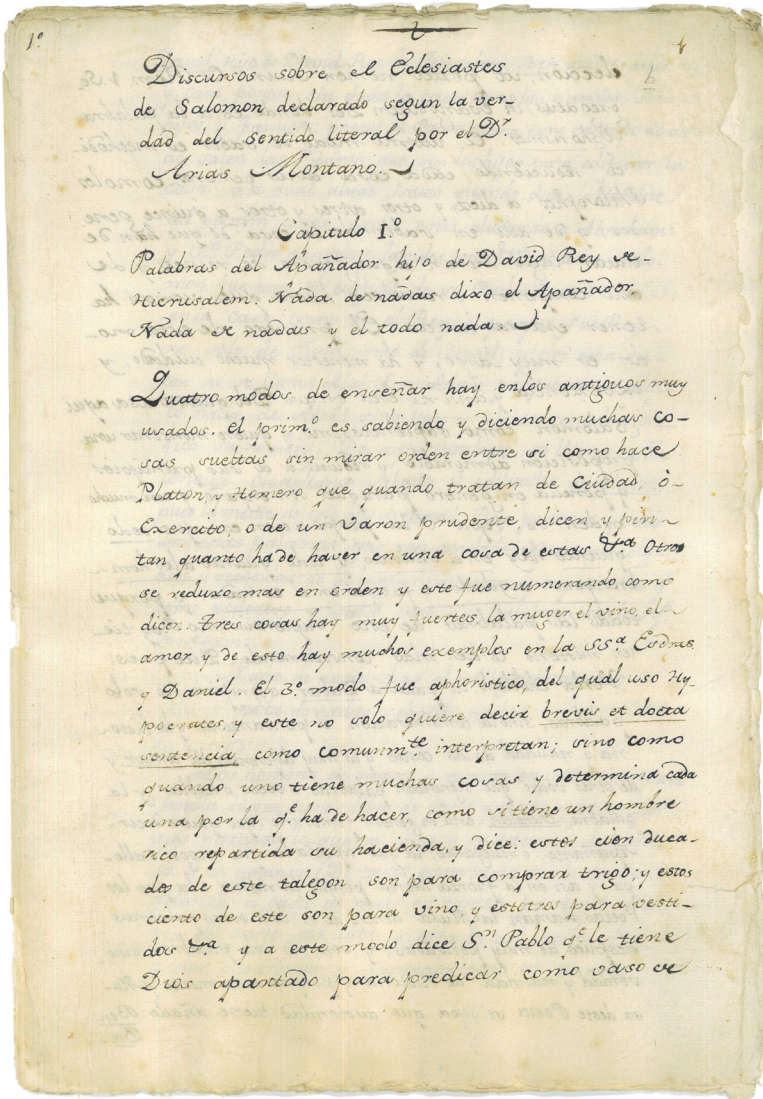


Figura 1: Manuscrito M044b, fol. 1r

Bibliografía

- ANDRÉS, Gregorio de, *Proceso Inquisitorial del padre Sigüenza*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.
- ARIAS MONTANO, Benito, *Tractatus de Figuris Rhetoricis cum exemplis ex Sacra Scriptura petitis*, ed. Luis Gómez Canseco y Miguel Ángel Márquez Guerrero, Huelva, Universidad de Huelva, 1995.
- ARIAS MONTANO, Benito, *Sermones castellanos*, ed. Valentín Núñez Rivera, Huelva, Universidad de Huelva, 2008.
- ARIAS MONTANO, Benito, *Discursos sobre el Eclesiastés de Salomón: declarado según la verdad del sentido literal*, ed. Valentín Núñez Rivera, Huelva, Universidad de Huelva, 2012.
- ARIAS MONTANO, Benito, *Poesía castellana*, ed. Ignacio García Aguilar, Huelva, Universidad de Huelva, 2014.
- CARRERA-DE LA RED, Avelina, “Discursos sobre el Eclesiastés de Salomón: ¿Una obra de Pedro de Valencia atribuida a Benito Arias Montano?”, *Sefarad*, 78-1 (2018), pp. 63-92.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, *Fray Luis de León y la escuela salmantina*, Madrid, Taurus, 1982.
- DÍAZ DÍAZ, Gonzalo, *Hombres y documentos de la filosofía española I*, Madrid, CSIC, 1980.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio, “Fray Luis de León y su comentario romance al Eclesiastés. Labor humanística, docente y exegética”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 17-3 (2016), pp. 242-256.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, y Valentín NÚÑEZ RIVERA, *Arias Montano y el Cantar de los Cantares. Estudio y edición de la Paráfrasis en modo pastoril*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- LAZCANO, Rafael, “Benito Arias Montano: Bibliografía”, *Revista agustiniana*, XXXIX-120 (1998), pp. 1157-1193.
- MOROCHO GAYO, Gaspar, “Avance de datos para un inventario de las obras y escritos de Arias Montano”, *La ciudad de Dios*, 211 (1998a) pp. 179-275.
- MOROCHO GAYO, Gaspar, “Trayectoria humanística de Benito Arias Montano (I). Sus cuarenta primeros años (c. 1525/27-1567)”, en *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Fregenal de la Sierra*, Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998b, pp. 157-210.
- MOROCHO GAYO, Gaspar, “Trayectoria humanística de Benito Arias Montano (II). Años de plenitud (1568-1598)”, en *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Fregenal de la Sierra*, Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 227-304.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “Arias Montano (y fray Luis de León) con el Cantar de los Cantares: Paráfrasis, hermenéutica, persuasión”, *e-Spania*, 36 (2020).

- REKERS, Ben, *Arias Montano*, Madrid, Taurus, 1973.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo, *Valores literarios del padre Sigüenza*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1976.
- SANTOS, Francisco de, *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1680.
- SIGÜENZA, fray José de, *Declaración del salmo 50, Miserere mei, Deus*, ed. Luis Gómez Canseco, Guadarrama, Editorial Agustiniiana, 2014.
- VEGA, Ángel C., *Poesías de fray Luis de León*, Madrid, Saeta, 1955.
- ZARCO CUEVAS, Julián, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1924-1929.



“Sin flor, porque su sombra no ha llegado”: Joaquín Romero de Cepeda y el clientelismo político-literario en tiempos de Felipe II¹

Ángel Luis Castellano Quesada

Universidad de Córdoba
angelcastellanoquesada@gmail.com

Recepción: 18/12/2022, Aceptación: 24/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

Este artículo sondea el contexto político de la obra de Joaquín Romero de Cepeda (c. 1540 - c. 1590), humanista extremeño radicado en Badajoz, a la luz de sus vínculos de mecenazgo. Primero se reconstruyen sus avatares biográficos a partir de la escasa documentación disponible y, sobre todo, de las noticias contenidas en sus libros, pasando revista a la bibliografía crítica y aportando datos novedosos. Después, se acude a la historiografía para ubicar en las redes cortesanas de la época a sus patrocinadores y dedicatarios, todos ligados en mayor o menor medida al “partido papista”.

Palabras clave

Romero de Cepeda; Renacimiento; Extremadura; contexto político; biografía.

1. La realización de este trabajo ha sido posible gracias a la concesión de un contrato de personal investigador en formación del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Córdoba. La cita del título procede del tercer soneto *A la majestad del rey don Felipe nuestro señor, en la venida a Portugal*, contenido en las *Obras* (ff. 66r-66v) de Romero de Cepeda: “No el superbo triunfo y la grandeza / del invencible ejército furioso; / no el túmulo funesto del famoso / Aquiles, sobre el cual muestra tristeza; / no la greciana gente y su braveza / detienen a Alejandro victorioso; / mas la vista de aquel sabio dichoso, / Diógenes, amigo de pobreza. / Si vuestra majestad se detuviere / a mirar esta rama de Romero, / sin flor, porque su sombra no ha llegado; / no quiero, cual Diógenes lo quiere, / me aparte su presencia en quien espero, / pues sola a vuestra sombra sol ha dado”.

Abstract

English title. “Sin flor, porque su sombra no ha llegado”: Joaquín Romero de Cepeda, the political and literary clientelism in the era of Philip II of Spain.

This article outlines the political context of the work of Joaquín Romero de Cepeda (c. 1540 - c. 1590), a humanist from Badajoz, on the basis of his patronage relationships. First of all, his life trajectory is reconstructed from the scarce documentation available and especially from the information contained in his own books, comparing the existing bibliography and providing some new information. Then historiographical sources are used to locate his patrons and dedicators in the courtly network of the time, all linked to a certain extent to the so-called «Papist party».

Keywords

Romero de Cepeda; Renaissance; Extremadura; Political Context; Biography.

1. Facciones rivales en la corte de Felipe II

Durante la mayor parte del reinado de Felipe II (1556-1598) la política se vio determinada por el alineamiento de sus consejeros en dos facciones rivales: los llamados partidos “albista” y “ebolista”, respectivamente liderados por los ilustres Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582), III duque de Alba de Tormes, y Ruy Gómez de Silva (1516-1573), I príncipe de Éboli. La popularidad de ambos bandos, fruto de los libros de Marañón (1963) y Elliot (1964: 255-257), ha sido ya discutida por Kamen (1997: 87), Maltby (1983: 96-97), Rodríguez Salgado (1992: 41) o Parker (2010: 180-185), entre otros; los cuales, sin negar su efectiva existencia ni el par de ideologías prevalentes —el castellanismo y la belicosidad en materia religiosa de los “albistas” frente al humanismo conciliador y tolerante de los fieles a Éboli—, observan que “difícilmente puede aceptarse la existencia de un *partido ebolista*, [ni tampoco], por la misma razón, del *albista* [...]”. Las fuentes y los textos no hablan de programas ideológicos o de

planteamientos políticos, sino de tesis coyunturalmente defendidas por gentes que se unían por lazos de parentesco o amistad, y que actúan en defensa de sus intereses y promocionan a sus gentes. Los componentes de los bandos, además, fueron a menudo intercambiables y mudaron no pocas veces sus posiciones" (Escudero 2019: 92). Lo cierto es que, suscribiendo tales precauciones, desde mediados de la década de los cincuenta hasta bien entrada la de los ochenta del siglo XVI, la monarquía del Imperio se haría eco de dicho antagonismo. La división puede remontarse, incluso, al profundo cisma entre el grupo "fernandino" o "aragonés" y el "isabelino", luego denominado "felipista". Este último se distinguía de aquel por su defensa de "una práctica política y una ideología más transigente, muy similar y cercana al humanismo y religiosidad que [...] propagaban determinadas corrientes intelectuales del norte de Europa" (Martínez Millán y Carlos Morales 1998: 22).

Los fernandinos retuvieron la hegemonía, no sin estorbos, ya en las postrimerías del reinado de Isabel de Castilla. Pero la llegada desde Flandes del príncipe Carlos en 1517 y la guerra de las Comunidades (1520-1522) transformaron por completo el mapa político,² alumbrando otra articulación dual entre los sucesores de las viejas facciones: "Mientras el grupo encabezado por Tavera y Francisco de los Cobos se encuadraba dentro de una religiosidad ascética e intelectualmente defendía un tomismo ortodoxo, [...] el partido representado por Alonso Manrique asumía las diversas corrientes espirituales reformistas del siglo XV, de religiosidad vivencial y mística, mucho más de acuerdo con el humanismo erasmista. [...] Aunque ambos [...] ejercieron sus influencias simultáneamente en la corte castellana durante la infancia del príncipe Felipe, el encabezado por Tavera y Francisco de los Cobos fue colocando sus miembros en los principales puestos de la administración central en perjuicio de los de la facción opuesta" (1998: 31).

Isabel de Avis (1503-1539) vino a Castilla en 1526, acompañada de un séquito de servidores portugueses con los que compartía cultura y credo humanistas, cifrados en la orden franciscana y, especialmente, en la Compañía de Jesús. Los afines al inquisidor Manrique (1471-1538), devoto de esta doctrina, encontraron fácil acomodo en la Casa de la Reina, hasta el punto de volcarse en la educación del príncipe (1998: 34-35). A partir de 1543, el círculo lusitano engrosaría sus filas con las gentes de la infanta María Manuela de Portugal (1527-1545), a las cuales pronto se unieron los partidarios de Juan de Tavera (1472-1545), separados de los de Francisco de los Cobos (1477-1547) a raíz de la persecución emprendida contra los primeros por Fernando de Valdés (1483-1568), a la sazón inquisidor general y presidente del Consejo Real de Castilla (1998: 42-43).

2. Sobre las reformas políticas y religiosas que precipitó la guerra de las Comunidades de Castilla, véanse Martínez Gil (2002), Jerez Calderón (2007), Carlos Morales y González Heras (2020) y Rizzuto (2021).

Conocidos como el “partido del príncipe”, en claro contraste con el “imperial”, su poder se acrecentó a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, mientras el emperador comenzaba a delegar responsabilidades en su hijo. El viaje de Felipe II a Inglaterra para sus nupcias con María Tudor en 1554 supuso un crucial punto de inflexión: por un lado, el portugués Ruy Gómez de Silva, *sumiller de corps* y amigo del flamante príncipe-rey desde su infancia, se consolidaba como su mano derecha;³ por otro, la regencia de los reinos peninsulares era asumida por Juana de Austria (1535-1573), hermana de “el Prudente”, princesa de Portugal y, en lo sucesivo, la gran valedora de los “ebolistas”.⁴

Esa decantación del favor real hacia Gómez de Silva constituyó un agravio para otro de los escoltas del futuro monarca durante su periplo inglés: Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, enorme militar y mayordomo mayor de Carlos I, desde 1541, y el propio Felipe II, a partir de 1548. A fin de poner tierra de por medio, Gómez de Silva y el secretario Francisco de Eraso, antiguo colaborador del duque (Escudero 2019: 92-93), favorecieron su nombramiento en 1555 como gobernador de Milán y virrey de Nápoles. Este lance fue utilizado por los “ebolistas” para penetrar en instituciones como el Consejo de Estado y apuntalar así su dominio (Martínez Millán y Carlos Morales 1998: 58-59).

Ya en 1565, el ascenso a la presidencia del Consejo por el cardenal Diego de Espinosa (1513-1572) sofocó siquiera en parte la pugna bipartidista. Los primitivos consejeros perdieron influencia frente al nuevo “gobierno de letrados”, encargado de aplicar la política confesionalista propugnada por Felipe II luego del concilio de Trento, si bien mantuvo, en términos generales, mayor sintonía con Alba y sus correligionarios (1998: 103-105). Durante esos años salieron a la escena nacional dos personajes que cobrarían formidable relevancia al capitanear a los epígonos de Éboli y Alba: los secretarios Antonio Pérez (1540-1611) y Mateo Vázquez (1542-1591).⁵

3. “Tres factores eran la causa de su influencia. Diez años mayor que el Rey, había sido educado en la corte con él, y Felipe congeniaba con su temperamento. Segundo, había tenido acceso regular y directo al rey. Desde la reforma de la corte había sido *sumiller de corps*, lo que le confería las obligaciones de despertar al rey cada mañana y atenderlo por la noche, al ir a la cama. Tercero, desde 1577 había ejercido el cargo de contador mayor de la Hacienda, lo que lo habilitaba para controlar los pagos y, en consecuencia, para influir en la política. [...] A través de su mujer, tenía vínculos directos con la más poderosa de las familias de Grandes de Castilla, los Mendoza” (Kamen 1997: 87).

4. Juana de Austria contrajo matrimonio con su primo, Juan Manuel de Avis (1537-1554), heredero al trono de Portugal, al que no accedió a causa de su prematuro fallecimiento. No obstante, pudo engendrar un vástago, el futuro Sebastián I (1554-1578). Juana profesaba una abierta simpatía por la Compañía de Jesús, donde ingresó en el verano de 1554 bajo el seudónimo de Mateo Sánchez, lo que sin duda reforzó el vínculo de la orden con el grupo “ebolista” y sus sucesores (Martínez Millán 1994).

5. Durante su cautiverio en Argel, Cervantes escribió la *Epístola a Mateo Vázquez* (1577), perdida entre 1870 y 2005 y recuperada por Gonzalo Sánchez-Molero (2010), con la esperanza de que intercediese en su liberación, o quizá para que le facilitase acomodo tras su regreso a la península.

Los conflictos entre el papado y el Imperio sobre la aplicación de los acuerdos tridentinos empujaron a Roma a buscar apoyos en la corte española; en concreto dentro del decaído grupo "ebolista", el cual "cobraba nueva dimensión política, pues ya no se trataba de una facción en la corte de Felipe II que contase con el apoyo y la simpatía de Roma, sino que en su dinámica implicaba [asimismo] al pontífice" (1998: 135). Dicha transformación se precipitó con el repentino deceso de sus cabecillas: en septiembre de 1571 falleció Gómez Suárez de Figueroa (1523-1571), I duque de Feria, y en apenas dos años lo siguieron Ruy Gómez de Silva, Francisco de Borja (1510-1572), IV duque de Gandía y III general de la Compañía de Jesús, y doña Juana de Austria. Gregorio XIII se hacía así con el control de la Compañía, que procuró aislar de España, y conformaba un nuevo partido "papista", todavía con el patrocinio de varios miembros de la familia real, como don Juan de Austria (1547-1578) o Alejandro Farnesio (1545-1592).

Las secuelas nacionales e internacionales de la política confesionalista, que tensó las relaciones con el papado, pero también con moriscos y flamencos, trajeron consigo la caída en desgracia de Espinosa en 1572, sobrevenida poco antes de su muerte. De ahí que los prosélitos del cardenal se reorganizaran en una nueva facción en torno al joven Vázquez, "a la que denominamos 'castellana' no solo por el origen de sus componentes, sino [a causa de] sus objetivos políticos y religiosos" (1998: 137).

Tal movimiento proporcionó un balón de oxígeno a los "papistas", que supieron granjearse la simpatía del nuevo presidente del Consejo: Diego de Covarrubias (1512-1577). Les duraría hasta el asesinato de Juan de Escobedo (1530-1578), secretario de Juan de Austria, urdido por Antonio Pérez y Ana de Mendoza de la Cerda (1540-1592), la viuda de Éboli, y agravado por la desaparición de su mayor protector, el propio don Juan de Austria, el 1 octubre de 1578 (Bennassar 2018).

Por otra parte, el óbito de Sebastián I de Portugal (1554-1578) en la batalla de Alcazarquivir generó una crisis sucesoria que acapararía los esfuerzos diplomáticos de la Monarquía hispana. El trono del país vecino primero fue ocupado por su tío-abuelo, el rey-cardenal Enrique I (1512-1580), pero, dada su avanzada edad y condición, no se esperaba que tuviera descendencia. Felipe de España era el aspirante más legítimo por vía materna; de ahí la embajada en 1579, encabezada por el duque de Osuna, Pedro Téllez-Girón de la Cueva (1537-1590), asistido por el licenciado Juan de Guardiola (c. 1550-1602) y más tarde por Rodrigo Vázquez de Arce (1526-1599) y Luis de Molina y Mo-

No obstante, según demuestra el estudio de Marín Cepeda (2015: 373-429), en los ochenta el alcaláino se inscribió en un círculo literario que orbitaba en torno a los protectores del malogrado bando "papista", como el cardenal Ascanio Colonna (1560-1608) o la emperatriz viuda María de Austria (1528-1603).

rales (c. 1525-1580), jurisconsultos de prestigio, para hacer valer sus derechos ante el cardenal y, tras su muerte, ante la junta regente (Martínez Millán y Carlos Morales 1998: 205).

En el verano de 1580 se procedió a la invasión de Portugal, alentada por el cardenal Granvela (1517-1586), que se postulaba como regente durante la ausencia del monarca, y en contra de las pretensiones de Antonio de Portugal (1531-1593), prior de Crato. Tomó el mando de las tropas el anciano duque de Alba, que había permanecido apartado de la esfera pública desde 1579.⁶ El caudillo reunió sus fuerzas en Badajoz y, a mediados de junio, tras pasar revista a las tropas junto al rey, la reina y las infantas, cruzó la frontera. En septiembre concluía la conquista de la Lusitania romana (Kamen 1997: 181-184). La rápida victoria de Alba sería recompensada con los títulos de virrey y condestable de Portugal, honores que ostentó hasta su muerte, el 12 de diciembre de 1582 (Martínez Millán y Carlos Morales 1998: 323-324).

La hegemonía “castellanista” se había visto favorecida por la llegada de Granvela y la separación de la corte entre Madrid y Lisboa, pero no tardó en verse empañada por nuevos agentes políticos a partir de 1580. Entre ellos destacaría el portugués Cristóbal de Moura (1538-1613), cercano en sus orígenes a Juana de Austria y contrario a las posturas del grupo de Mateo Vázquez y el duque de Alba. Había capitaneado el partido español durante la crisis sucesoria y en adelante se convirtió en uno de los hombres con más poder en la corte: “La incorporación de Portugal abrió la etapa más brillante para Moura. No solo recibió cuantiosas mercedes, sino que, además, su figura se convirtió en la referencia obligada para la gobernación de la nueva corona. Desde la constitución del nuevo Consejo de Portugal en 1583, Moura figuró como su principal consejero. [...] Pero, ante todo, a Moura se le empezó a considerar como el privado de Felipe II, anunciando así un puesto que solo bajo Felipe III se institucionalizaría” (Valladares Ramírez 2018).

Simultáneamente, María de Austria, viuda del emperador Maximiliano II (1527-1576) y hermana de Felipe II, regresó a España para instalarse en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, desde donde ejerció una notable in-

6. “Alba había caído en desgracia por lo que, aparentemente, era una cuestión baladí. En 1578, su hijo, Fadrique de Toledo, que tenía una distinguida hoja de servicios en Flandes, se casó en secreto con su prima, la hija de García de Toledo, marqués de Villafranca, y lo hizo en contra de las órdenes expresas del Rey. Don Fadrique, viudo dos veces y conocido galán, había dado palabra de matrimonio anteriormente a una dama de compañía de la Reina, Magdalena de Guzmán. [...] Cuando Felipe se enteró de que Alba había dado su consentimiento para el matrimonio, dispuso el arresto de don Fadrique. Se prohibió a padre e hijo que se presentasen en la corte, y los tres Grandes que asistieron a la boda —el prior don Antonio, Fernando de Toledo y el marqués de Velada— también fueron puestos bajo arresto domiciliario” (Kamen 1997: 181-182). El suceso fue rentabilizado por sus adversarios políticos, que se esforzaron en magnificarlo; asimismo, “el anciano duque fue presa fácil, debido a su tibio entusiasmo en el negocio portugués” (Martínez Millán y Carlos Morales 1998: 145).

fluencia política sobre su hermano y, más tarde, también sobre su sobrino. La emperatriz asumió la protección de los jesuitas y auspició el ascenso de los servidores que la acompañaron desde el Imperio austrohúngaro y el de ciertos nobles aragoneses que despertaron suspicacias entre los "castellanistas" (Martínez Millán y Carlos Morales 1998: 221-223). Efectivamente, los allegados de Vázquez irían perdiendo relevancia durante la segunda mitad de la década, y con ellos el archisecretario, no obstante mantener su papel institucional hasta sus últimos días (Gonzalo Sánchez-Molero 2018).

2. Esbozo biográfico de Joaquín Romero de Cepeda (c. 1540 - c. 1590)

Dentro de tan sedicioso contexto se abriría paso Joaquín Romero de Cepeda, humanista del Renacimiento tardío que, desde una modesta ciudad de provincias, se afanó en estrechar lazos con las élites de los reinos hispánicos. Pese a que alcanzó a dar seis títulos a las prensas, cantidad nada desdeñable para un ingenio de su época, no parece que ninguno alcanzase excesiva difusión ni le reportase gajes de fuste. El cronista Gil González Dávila (1618: 6) incluyó en su "Teatro eclesiástico de la Iglesia y ciudad de Badajoz" un panegírico en el que se limitaba a consignar a "Ioachin de Cepeda" entre los varones famosos "en poesía y música, pintura y arquitectura", sin aportar ningún dato acerca del susodicho, al que quizá apenas conocía por sus *Famosísimos romances*, la única obra en la que aparece sin su primer apellido y que vio la luz, presumiblemente, en la ciudad beturiense. Sus libros nunca se reeditaron y durmieron el sueño de los justos hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando, convertidos ya en reliquias, suscitarían la atención de los eruditos.⁷

Poco se sabe de su vida con certeza, despuntando su nacimiento en Badajoz, según reza en la portada de sus libros, en las epístolas a Cristóbal de Guardiola (c. 1575 - c. 1600) en el *Rosión de Castilla* (p. 3): "en Badajoz, donde yo y mis hermanos, el maestro fray Andrés Romero y el presentado fray José Romero, uno de los insignes predicadores de España, nacimos", y a Lorenzo Suárez de Figueroa (1559-1607) en la *Vida y fábulas de Esopo* (f. 4v): "la ciudad de Badajoz, mi patria y nación". Nicolás Díaz y Pérez (1884: II, 301) pone fecha a su natalicio: "a lo que parece, el año de 1540", y, pese a que no declara sus fuentes, el dato se antoja verosímil, pues no solo aviene con su trayectoria biográfica, sino que explicaría la imposibilidad de hallar su partida de bautismo. En efecto, como explica López Prudencio (1979: 137-144), responsable de las pesquisas más conspicuas, los registros bautismales de las dos parroquias de la ciudad, la de Santa María la Real y la de San Juan, solo se remontan hasta 1545 y 1549, respectivamente. Sí que pudo localizar, en cambio, noticias relativas a sus hijos

7. Para una revisión bibliográfica, véase Narciso García-Plata (1999: 23-31).

—fruto del matrimonio de Romero de Cepeda con María Rodríguez— en el libro 5.º de bautismos de San Juan: Isabel, nacida en 1576; Juan, en 1578; y otra Isabel, en 1581.⁸

Para bosquejar su perfil conviene, pues, rastrear las pistas que esparció por sus textos. El poema de circunstancias más temprano son las octavas *Al Nacimiento de la serenísima infanta doña Isabel, primogénita de la católica majestad del rey don Felipe nuestro señor y de la cristianísima reina doña Isabel Quinta de la Paz* (“De nuestra España quiero en dulce canto”), con que abre sus *Obras* (ff. 4r-11r).⁹ Se compusieron hacia mediados de agosto de 1566,¹⁰ ya que la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633) vino al mundo el 12 del mismo mes (Sánchez Belén 2018). Por entonces, Romero debía estar integrado en los más selectos círculos cortesanos, probablemente al servicio del 1 duque de Feria, según se desprende de la epístola que, dos decenios más tarde, enderezaría a su heredero: “la obligación antigua que yo siempre tuve al servicio de don Gómez Suárez de Figueroa, padre de vuestra señoría, de quien yo siempre fui particular servidor y aficionado extremeño, me obliga a servir a vuestra señoría con todas mis fuerzas y mal limada pluma” (*Vida y fábulas de Esopo*, f. 5r). Nada indica que pudiera acompañarlo en sus viajes por Europa.¹¹ Por lo tanto, hemos de suponer que le brindaría tales servicios durante la década de los sesenta,¹² entre el regreso del

8. López Prudencio (1979: 143-144) sugiere que la repetición del nombre pudo deberse al fallecimiento de la primogénita. Llama la atención, además, sobre su empleo para designar a la amada en el *Soneto 5* (“Quien pudo como yo ver tu figura”; *Obras*, f. 68r).

9. Es su primer libro impreso y probablemente el que ha tenido una mayor proyección: “Se intentó una reimpresión de las *Obras* por el editor D. Antonio Arqueros, de Badajoz, hacia el año 1920, a base de una copia tan defectuosa que hubo de suspenderla cuando iban impresos seis pliegos (2 a 7) paginados 16-112”; aparte de esta tentativa, algunos de los textos fueron reeditados esporádicamente (Rodríguez-Moñino 1940: 179). Eugenio de Ochoa (1838: 286-308) incluyó la *Comedia Salvaje* y la *Comedia llamada Metamorfosea* en el *Tesoro del teatro español*.

10. Romero de Cepeda (*Obras*, f. 6r) recoge el dato con celo de cronista en la decimotercera octava: “En el dichoso año de sesenta / y seis, que sobre aquestos se contaron / al medio del agosto suma y cuenta / los años que en el mundo gobernaron, / alegre quedó España y muy contenta / y todos sus vecinos se alegraron / por el dichoso parto que ha salido / a luz, como de todos fue pedido” (vv. 97-104).

11. Gómez Suárez de Figueroa (1523-1571) pasó buena parte de su vida adulta fuera de España. Como capitán de la guardia del príncipe, lo acompañó a conocer las posesiones flamencas entre 1548 y 1551, en su primer viaje a Inglaterra en 1554 para los esponsales con María I (1516-1558), de vuelta a Flandes con motivo de la guerra hispano-francesa (1556-1559) y en su segundo viaje a Inglaterra de 1557. En enero de 1558 volvió a las islas en calidad de embajador, con alguna intermitencia. Allí asistió al ascenso de Isabel I (1533-1603) en noviembre de 1558 y en los últimos días de diciembre se desposó con Jane Dormer (1538-1612), dama de la antigua reina. En mayo de 1559 dejaba el país para siempre, rumbo a Flandes, seguido poco después de su esposa encinta. En 1560 los condes volvieron definitivamente a España y en agosto se reunieron con la corte en Toledo (Rubio Masa 2001: 81-90).

12. Terrón Albarrán (1986: 438) creía “posible que los servicios de Cepeda a este magnate fuesen en Badajoz, o incluso en Zafra, antes o mediada la primera mitad de aquel siglo”, sin tener en cuenta su retorno a Extremadura y que, de hecho, “no tuvo más remedio que recluirse (así lo su-

linajudo a España en 1560 y su fallecimiento a finales de verano de 1571; con mayor verosimilitud, a partir de 1562, luego de establecerse la corte ducal en Zafra (Valencia Rodríguez 2010: 207-227).

A esta etapa de intensa socialización cortesana, en torno a 1570, se adscriben un puñado de sonetos epidícticos. Así, en el 28. *Al duque de Segorbe* ("Levántese mi voz y suene en canto"; *Obras*, f. 100v) hace referencia a don Francisco de Aragón y Cardona (1539-1575), que ostentó el título de III duque de Segorbe a partir de 1562.¹³ El 47[a]. *A doña Luisa de Castro, dama de la serenísima princesa de Portugal* ("No suene más la arpa que solía"; *Obras*, ff. 106v-107r) ha de acotarse entre 1569 y 1572, durante el trienio que la menina permaneció al servicio de doña Juana de Austria. Luisa de Castro había entrado al servicio de la soberana viuda en 1569, y al poco comenzó una relación ilícita con Gonzalo Chacón, descubierta solo en 1572. Fueron desterrados a Portugal en 1575, donde seguirían viviendo un año después, ya casados y con un par de hijos; Chacón expiraría en Alcazarquivir. Curiosamente, el duque de Medina de Rioseco, Luis Enriquez de Cabrera (1531-1596), dedicatario de *La antigua, memorable y sangrienta destrucción de Troya* (1583) de Romero de Cepeda, fue investigado por colaborar en la fuga del novio (García Prieto 2015).

De igual modo, por la mención del cargo, cabe suponer que el poeta escribió el 47 [b]. *A doña Magdalena Girón, dama de la serenísima reina de Castilla* ("De hoy más quiero cantar la hermosura"; *Obras*, f. 107r) entre 1559 y 1568;¹⁴ mientras que el 51. *A doña Magdalena Girón, por la muerte del duque de Aveiro* ("¿Qué novedad es esta de natura?"; *Obras*, f. 108v) alude a la susodicha batalla de Alcazarquivir, acontecida el 4 de agosto de 1578, donde pereció su marido. Por las mismas calendas hubo de componer también el 26. *Al duque de Berganza* ("Con qué cantar divino y alto vuelo"; *Obras*, ff. 99v-100r) y el 27. *A la duquesa de Berganza* ("De la divina mano retratada"; *Obras*, ff. 100r-100v), que dedicó respectivamente a Juan de Braganza y Lencastre (c. 1546-1583), VI duque de Braganza

friría el conde, como un castigo) desde enero de 1563 en su estado extremeño para tratar de enderezar el maltrecho derrotero de sus finanzas, y en él permanecerá durante casi tres años, hasta finales de 1565" (Valencia Rodríguez 2010: 210).

13. Va seguido del 29. *A la duquesa de Segorbe* ("Retrato angelical do la natura"; *Obras*, f. 101r), Ángela de Cárdenas y Fernández de Velasco, con la que casó en 1559, sin concebir descendencia (Soler Salcedo 2019: 196).

14. Magdalena Girón sirvió a Isabel de Valois desde 1559 hasta 1568. En junio de ese año contrajo matrimonio con Jorge de Alencastre (1548-1578), II duque de Aveiro, "noble portugués muy del gusto del monarca y del príncipe de Éboli, ya que con este enlace se fortalecían los lazos entre los dos países" (Diccionario Biográfico Español 2018). En los *Famosísimos romances* (f. a1v) se destaca la cercanía del duque con el rey de Portugal, véase el *Canto primero* ("En el más alegre día", vv. 33-36): "trae condes y marqueses / que le han acompañado / y ese gran duque de Aveiro / viene con él a su lado". El soneto sin numerar *A la misma* ("Mirando estaba amor acaso un día"; *Obras*, f. 107v) va justo a continuación del 47 [b], pero en realidad se dirige a Ana María Laso de Castilla, esposa de Diego Fernández de Córdoba y Pacheco, III señor de Armuña, comendador de la orden de Calatrava y caballero mayor de Felipe II (Burgos 1862: 80).

desde 1563, y a su esposa Catalina de Avis (1540-1614), nieta de Manuel I y, durante algún tiempo, adversaria de Felipe II en la crisis sucesoria de Portugal.¹⁵

Dentro de la misma floresta (*Obras*, ff. 114r-116r), la *Epístola al muy reverendo fray Josef Romero, presentado en Sacra Teología y prior de Almagro, hermano del auctor*¹⁶ (“Las peregrinas armas y el despojo”) hace gala de un fingido autobiografismo no tan común en el Renacimiento.¹⁷ Trufada de referencias a la mitología, en ella se evoca en primera persona el regreso a la patria de un soldado desde “la ínsula Cárpatos” (v. 17), quizá un guiño a la expedición de la Liga Santa en 1571 al mando de Juan de Austria, defendida en España por el bando “papista”. El sujeto lírico es un trasunto del poeta extremeño: “Al deseado hermano he referido / de mi pasada vida la más parte / [...]. / Allí sus moradores celebraban / a questo dulce nombre de Romero” (vv. 76-77, 100-101); del todo ficcionalizado, como se aclara en los últimos versos: “Mas luego se vio claro que era mañana / [...]. / Creer tan de ligero es defendido / a los que la experiencia ha señalado / o aquellos que prudencia ha rescibido, / pues que nos tiene el mundo ya avisado” (vv. 109-118).

Empero, la escasez de claves biográficas indujo a especular sobre la presencia de datos verídicos,¹⁸ como el paso de Romero por Cartagena, Murcia y Andalucía (vv. 33-75), o su juvenil deseo de marchar a las Indias junto al adelantado

15. Durante la breve regencia del cardenal-rey Enrique I, entre 1578 y 1580, Braganza intentó hacer valer los derechos sucesorios de su mujer, pero acabó aceptando la soberanía de Felipe II en 1581 (Pereira y Rodrigues 1906: 462). Hacia 1578, coincidiendo con sus pretensiones al trono, la princesa de Éboli planeaba casar a una de sus hijas con el hijo del duque, proyecto que levantó no pocas suspicacias (Escudero 2019: 219).

16. Los únicos frailes radicados en Almagro por esas fechas eran los dominicos del Convento-Universidad de Nuestra Señora del Rosario, fundado a expensas de Fernando Fernández de Córdoba y Mendoza (m. 1550) e inaugurado a finales de 1574. El cargo temporal de prior comportaba asimismo el de rector de la Universidad y el primero en ostentarlo fue Francisco Maldonado (Galiano y Ortega 1894: 70), al que bien pudo suceder José Romero en algún momento entre 1575 y 1580. Por desgracia, la pérdida del archivo conventual nos impide verificar este extremo. Véase Vizuete Mendoza (2010).

17. “En España, la trayectoria de la epistolaridad fue muy literaria desde el principio y vino a significar paulatinamente [...] un poderoso impulso en el camino hacia la ficción, bien bajo la forma de epístolas de autoinvención o bien de novelas hechas de cartas” (Guillén 2000: 121-122). Sin embargo, en la epístola renacentista esta autoinvención no suele trascender “la inserción de una fantasía sobre la vida ideal que quisiera alcanzar el yo poético, [con la cual] nos indica que no está satisfecho con su realidad” (Marías 2020: 178). Acerca del género, véanse Lara Garrido (2009) y López Bueno (2000), y sobre los procedimientos de autoficción epistolar, véase Guillén (1997).

18. Véanse López Prudencio (1979: 144-145), Pecellín Lancharro (1980: 172), Terrón Albarrán (1986: 438) y Teijeiro Fuentes (1997: 382; 1999: 148). Narciso García-Plata (2000: 15) sumó que “en el *Rosión de Castilla* también encontramos una circunstancia que encuentra correspondencia con el posible deseo de viajar a América: nos referimos al hecho de que el protagonista de esta novela se encamine al Nuevo Reino, lugar que parece constituir una clara alusión al Nuevo Mundo”. Tales lucubraciones sobre una vida “accidentada y algo aventurera” (López Prudencio 1979: 144) parecen inspiradas en el modelo del poeta-soldado renacentista, a la zaga de Garcilaso o Francisco de Aldana. Por el contrario, entiendo que la falta de referencias precisas a sus supuestos viajes es indicio de una existencia más bien sedentaria.

Pedro Meléndez (vv. 79-81): "Allí quise seguir el estandarte / del capitán Meléndez, que ofrecía / mostrarse en la Florida un fiero Marte". En este sentido, Teijeiro Fuentes (2018) añade: "También es posible imaginarle durante una temporada en Cádiz, si se le considera autor de una *Relación en verso* en la que confiesa haber presenciado las fiestas celebradas por el duque de Medina Sidonia con motivo de la visita de Sebastián de Portugal". Se refiere a la *Relación en verso, donde se da cuenta de las fiestas con que el duque de Medinasidonia obsequió en Cádiz al rey de Portugal, don Sebastián, a su paso para Berbería*, consignada por Alenda y Mira (1903: 87-88), número 281, y ulteriormente por Rodríguez-Moñino (1997: 877), número 1175. Hoy solo se tiene constancia de un ejemplar falto de portada,¹⁹ por lo cual se desconocen tanto el autor como el contexto de impresión —presumiblemente en Cádiz, año 1578—; aunque por las analogías de "las condiciones tipográficas, el argumento y sobre todo las negligencias de versificación" (Alenda y Mira 1903: 87) con los *Famosísimos romances* (1577), compuestos por Romero en ocasión del recibimiento de Felipe II a Sebastián I en Badajoz, a finales de 1576,²⁰ se le atribuyó. Sin embargo, la transcripción parcial que ofrece el bibliógrafo basta para desmentir su estancia gaditana, pues el autor de la relación —por otra parte, escasa e inexacta— reconoce que no asistió a las fiestas, sino que las evocaba de oídas: "Esta es la relación / de que nos han informado / no sabemos otra cosa / más de lo que está contado".

En realidad, el único viaje que conocemos con cierta seguridad es el que realizó a Lisboa alrededor de 1586 para la impresión del *Rosíán* en casa de Marcos Borges, según declara al inicio de la epístola dedicatoria: "Habiendo determinado, ilustre señor, de venir a esta tierra para que, con el favor del señor licenciado Juan de Guardiola, padre de vuestra merced, [...] lleguen mis obras al fin por muchos deseado y yo consiga el fruto de semejantes trabajos" (*Rosíán de Castilla*, p. 3). Se ignora la fecha de su itinerario y también la de la epístola, amén de que no he conseguido situar al licenciado Guardiola en Lisboa por aquellos años; pero sin duda ha de ser cercana a la publicación de la novela, a juzgar por la distancia con que recuerda "aquellos pocos días que fue mi discípulo, estando el católico rey don Filipe en Badajoz", o sea, entre los meses de marzo y diciembre de 1580 (Martínez Millán y Carlos Morales 1998: 205).

19. Según Alenda y Mira (1903: 87), el impreso se encontraba en la BNE, con signatura "M. 158, número 9", pero no he podido localizarlo.

20. El opúsculo consta de cuatro folios en cuarto. En la portada solo se declara el nombre del autor y el de su dedicatario, si bien por el contexto arriesgo que se imprimió en 1577, en Badajoz, quizá en la modesta imprenta de Francisco Rodríguez Romano, como asegura Senabre (1988: 15). Los romances han pasado varias veces por las prensas en los últimos siglos: fueron editados por Rodríguez-Moñino (1956: 121-126) y contamos con dos reproducciones facsimilares: la de Terrón Albarrán (1986: 441-448), a partir de un ejemplar original, y las que realizó la Unión de Bibliófilos Extremeños en 2000 y 2009, tomando como base una reproducción litográfica de José Sancho Rayón (c. 1872). Además, han aparecido fragmentariamente en varias publicaciones, véase Rodríguez-Moñino (1940: 170).

Por lo demás, aunque de los paratextos se colige que cuidó personalmente de la edición de todos y cada uno de sus volúmenes, se hace difícil probar que se desplazara a las ciudades en las que salieron de los tórculos: en Sevilla, las *Obras* (Andrea Pescioni / Francisco Rodríguez, 1582) y la *Vida y fábulas de Esopo* (Juan de León²¹ / Jacome López, 1590); en Toledo, *La antigua, memorable y sangrienta destrucción de Troya* (Pedro López de Haro / Antonio López, 1583); y en Medina del Campo, la *Conserva espiritual* (Francisco del Canto / Antonio Boyer y Antonio Saget, 1588).²²

En cambio, se ha documentado la presencia de Romero en Badajoz desde finales de 1576 hasta 1590. Además de incluir en sus *Famosísimos romances* toda una crónica de la visita de Sebastián I, durante la estancia de Felipe II compuso seis sonetos: tres de ellos recogidos en sus *Obras* (ff. 65r-66v), sin numerar, bajo el epígrafe *A la majestad del rey don Felipe nuestro señor, en la venida a Portugal* (“Si el sabio rey Alfonso ha libertado”, “Cual de Alejandro Magno la partida”, “No el superbo triunfo y la grandeza”), los cuales —alega— pudo entregar personalmente al monarca; y otro en la *Conserva espiritual* (ff. 9v-10r), titulado *A la majestad del rey don Felipe nuestro señor, por haber ido descubierto en la procesión del día del Corpus Christi, estando en Badajoz* (“Oh, confusión y afrenta de otomano”).²³ A mediados de 1578 escribió tanto el 52. *En diálogo, a la partida del reverendísimo obispo de Orense* (“¿Qué muestras de dolor y de tristeza”; *Obras*, ff. 109r-109v) como el 53. *En diálogo, para el mismo* (“Detén un poco el paso, caminante”; f. 109v), en honor a Juan de Sanclemente y Torquemada (1543-1603).²⁴ En la ciudad o sus alledaños debía de permanecer, por fin, cuando redactó la *Epístola dedicatoria a don Lorenzo Suárez de Figueroa, duque de Feria*,

21. Se trata del mismo taller. Andrea Pescioni comenzó a trabajar con Juan de León en 1585, y “con posterioridad a 1587, la imprenta siguió en manos de [este último], [...] mientras que su socio conseguía el cargo de vista de la Real Audiencia de Sevilla, abandonando así su carrera como impresor” (Maillard Álvarez 2016). Véase Castillejo Benavente (2019: 120-130, 150-156).

22. La edición fue costeadada por Benito Boyer y Antonio Saget, mercaderes de libros, y se imprimieron dos portadas diferentes con el nombre y el escudo de cada uno. No existen más distingos entre ambas emisiones, según he podido comprobar. Sobre Boyer, socio habitual y sobrino político del impresor Francisco del Canto, véanse Bécares Botas y Luis Iglesias (1992: 9-33) y Ruiz Fidalgo (1994: 142-143). En el inventario de su librería de 1592 constan setecientos cincuenta y siete ejemplares de la *Conserva espiritual* (Bécares Botas y Luis Iglesias, 1992: 235, 304), ciento quince de *La destrucción de Troya* (1992: 237) y dieciocho de las *Obras* (1992: 261).

23. Díaz y Pérez (1884: II, 302-303) le atribuyó también un romance que celebraba la entrada del duque de Alba junto a Felipe II en Badajoz en 1580. No ofrece ningún dato sobre su procedencia y actualmente solo se conocen los versos que él transcribe: “Entre Orinace y La Muela / [...] / la grandeza de monarca”.

24. Natural de Córdoba, era pariente del humanista Ambrosio de Morales (1513-1591), que lo acogió en su casa de Alcalá de Henares mientras cursaba sus estudios. Desde 1569 fue magistral de la catedral de Badajoz (López Prudencio 1979: 139), donde conocería a Felipe II. Debió de causarle muy buena impresión, pues lo propuso para ocupar la sede episcopal de Orense —fue electo en el verano de 1578— y más adelante, en 1587, para el arzobispado de Santiago (Rodríguez de la Torre 2018).

datable entre 1588 y la primera mitad de 1590, coincidiendo con "la última temporada en sus dominios extremeños" (Valencia Rodríguez 2010: 243-244).

En cuanto a su posición, resulta evidente que Romero poseía una vasta cultura.²⁵ Dominaba el latín, acervo que le permitió traducir el epigrama X, 47 ("Vitam quae faciunt beatiorum") de Marcial en el *Epigrama de Marcial "ad se ipsum"* ("Lo que a la vida hace más contenta"; *Obras*, ff. 46r-46v),²⁶ las *Heroidas* 16 ("Hanc tibi Priamides mitto, Ledaea, salutem") y 17 ("Si mihi quae legi, Pari, non legisse liceret") de Ovidio, intercaladas en la epopeya *El infelice robo de Elena* (*Obras*, ff. 13r-45v),²⁷ y la *Vida y Fábulas* de Esopo, sobre la cual dio los siguientes motivos en el prólogo:

Y pues los ingeniosísimos griegos las han solenizado en prosa y verso, y los caldeos y hebreos los han traducido en su lengua, y los árabes en la suya, y los latinos con elegante estilo las han publicado —de quien yo las traduje—, justo es que nuestra lengua española goce de una doctrina de no menos contentamiento que provecho, por cuyo beneficio, no sin mucho trabajo, yo procuré escribirlas en todo género de verso; pues hasta aquí no se puede decir que ha gozado de este suave y provechoso fruto, pues las que andan impresas por su mal romance y estilo no tienen el nombre y lugar que tan buena filosofía merece (ff. 6r-6v).

Asimismo, en *La antigua destrucción de Troya* demostró conocer a fondo los clásicos, pues no solo estaba familiarizado con "la diversidad de pareceres que hoy tienen muchos graves autores", sino que los discriminó en función de su verosimilitud, privilegiando a Dares Troyano y Dictis Cretense por encima de Virgilio y Homero.²⁸ De ahí que suplicara

al pío lector que, llegando a sus manos este pequeño libro, no se contente con solo hojeallo, como hacen los simples, ni con el gusto de los cantos, como acontece a los niños; sino que con curiosidad escudriñe las fábulas, historias y sentencias que van declaradas o apuntadas, y el estilo y orden que llevan y el mucho trabajo que me ha costado sacar en limpio la verdad, tan ofuscada en muchos autores, que esta historia clara y sucinta contiene (*La antigua destrucción de Troya*, ff. 5r-7r).

25. Es posible que estudiase en Salamanca, como sugiere López Prudencio (1979: 144), o al menos que mantuviese contacto con su entorno universitario, ya que desde la capital del Tormes le enviaron un enigma en latín (*Obras*, ff. 57v-58r).

26. A pesar del título, el sujeto lírico se identifica con Romero de Cepeda, que se dirige a sí mismo en segunda persona. Lo cierto es que malinterpreta el original, ya que el verdadero destinatario del epigrama es Julio Lucio Marcial, amigo y protector de su homónimo (Mañas Núñez 2019: 94-95). Sobre esta traducción amplificada, véase Rodríguez-Moñino (1932: 443-445).

27. Menéndez Pelayo (1953: 173) se percató de que la *Carta del infante Paris, troyano, para Elena, reina de Esparta* ("Salud, Espartia Ledea"; *Obras*, ff. 25r-27v) y la *Carta de Elena, reina de Esparta, a Paris, infante troyano* ("No habiendo sido enseñados"; *Obras*, ff. 29r-31r) eran imitaciones de Ovidio. López Prudencio (1979: 148-155) comentó la epopeya con cierto detenimiento.

28. La preocupación por la veracidad de las fuentes ha llevado a calificar sus refundiciones de "historias versificadas" (Terrón Albarrán 1986: 440) o "historia rimada" (Arias 1979: xxii).

Aunque no sabía griego, toda vez que se sirvió de latinizaciones, se mostraría de veras interesado en las letras helenas: al margen de los ejemplos aducidos, en la dedicatoria de la *Conserva espiritual* (f. 6r) a la marquesa de Auñón declaró su firme propósito de “hacer un pequeño tratado según el parecer de Quilón y otro conforme a la sentencia del gran filósofo Solón”.

Escribió todos sus libros antes de 1581, ya que las aprobaciones vienen fechadas en la segunda mitad de ese año: la *Conserva espiritual* fue aprobada por el trinitario Sebastián Méndez el 5 de julio, la *Vida y fábulas de Esopo* por el jesuita Bartolomé Andrés de Olivencia el 20 de septiembre, las *Obras* por Lucas Gracián Dantisco (1543-1587)²⁹ el 3 de noviembre —de 1582, aunque creo que es errata, porque el privilegio data del 18 de noviembre de 1581—³⁰ y *La destrucción de Troya* de nuevo por Gracián el 18 de diciembre; en el *Rosián* no se incluyen paratextos legales. Sin duda, el establecimiento de la corte en Badajoz estimuló la decisión de dar a la estampa sus escritos, aunque su empeño se dilataste bastante. Las *Obras* aparecieron en 1582 en el taller de Andrea Pescioni, responsable ese mismo año de otros tres cancioneros de autor: *Algunas obras* de Fernando de Herrera, las *Obras* de Juan de la Cueva y las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla.³¹ El resto fue saliendo a lo largo de toda la década.

La considerable extensión de su corpus —al menos cuatro volúmenes de unos veinte pliegos cada uno, además del *Rosián*, de seis, y los *Famosísimos romances*— invita a pensar en una dedicación, si no exclusiva, desde luego bastante absorbente y, por ello, en un desempeño profesional compatible, habida cuenta de su estatus laico.³² En efecto, presentó sus obras como “el fructo y primicias de mis trabajos” y, sin pecar de inmodestia, pues “por sí no merezcan

29. El autor del *Galateo español* (Tarragona, Felipe Roberto, 1593), y censor, entre otras, de *La Galatea* (Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1585) de Cervantes, pertenecía a una familia de humanistas muy influyente en la vida civil y religiosa —su padre, Diego Gracián de Alderete (c. 1494-1584), y sus hermanos Antonio (c. 1540-1576) y Tomás (1558-1621) fueron secretarios reales; su hermano Jerónimo (1545-1614) fue el primer provincial de los carmelitas descalzos— y cercana a los “papistas”. Véanse Marín Cepeda (2015: 417) y Martínez Millán y Visceglia (2008: 94-95, 196).

30. La aprobación era un paso previo —generalmente necesario, al menos para las primeras ediciones— a la concesión de la licencia y el privilegio de impresión (Bouza 2012: 105-129); por lo tanto, no es posible que su fecha sea más tardía. En este caso, el tipógrafo introdujo por error el año en curso.

31. Véanse García Aguilar (2009: 289-306) y Núñez Rivera (2008). Para un análisis editorial de las *Obras* de Romero de Cepeda, véase Velo Domínguez (2017).

32. Téngase presente que en la Alta Edad Moderna “la figura del ‘escritor solitario’ prácticamente no existía como realidad social, no era un espejo en el que alguien pudiera reflejarse. Se era escritor para conseguir algo o se escribía ‘además de’ hacer otras cosas” (Rodríguez 2003: 58). Romero de Cepeda se corresponde con “el escritor criado al servicio de una casa señorial, con la tarea de alimentar su entretenimiento y proclamar la grandeza de su linaje; se trata de personajes [...] plegados a los caprichos de sus señores y a los ritmos de la corte semifeudal en que se insertan y de la que viven, sin atravesar apenas sus límites” (Ruiz Pérez 2009: 26). Véanse García Reidy (2013) y Tietz y Trambaioli (2011).

tan alto sujeto" (*Obras*, f. 3r), no tuvo empacho en ponderar "el mucho tiempo y trabajo" (f. 2r) que había invertido,³³ tanto en las dedicatorias y los prólogos como a la hora de solicitar los privilegios.

Prevalece en sus textos el afán didáctico, privilegiando abiertamente el *docere* sobre el *delectare*. Así lo explicitaría en los preliminares del *Rosián de Castilla* (p. 3), novela moral de caballerías, cuyos primeros capítulos (I-VIII) constituyen un tratado de educación para jóvenes cortesanos, al modo de los espejos de príncipes:³⁴ "trata de la vida y maravillosos hechos del príncipe Rosián de Castilla, cuya letura no tan solamente en la tierna edad de vuestra merced dará contentamiento, mas será ocasión de mucha utilidad y provecho"; en los de la *Conserva espiritual*:

será de los poderosos, sabios y humildes tan bien recibido que, entre tantos, será para algunos de singular provecho. [...] Espero perderás el gusto de los vanos libros en que hasta aquí te has ocupado, y con esta *Conserva* desopiles la bascosidad y excrementos que en el alma ha hecho su infrutífera letura;

(f. 6v)

o en un excursus de la *Vida de Esopo* (vv. 673-680), paradigma de las letras didácticas, mediante una *recusatio* que, no obstante, hemos de considerar más retórica que sincera:

Cante, pues, quien quisiere de Cupido
 el arco y flechas de oro fabulosas,
 y del sangriento Marte el que ha querido 675
 encruelecer las almas sanguinosas,
 que yo de habello hecho arrepentido
 estoy, pues no son cosas provechosas.
 Agora, más despierto, cantar quiero
 lo que hará más fruto, a lo que espero. 680

(ff. 22v-23r)

33. Esta reivindicación no es ni mucho menos novedosa, pero contrasta con la retórica vergonzante empleada, verbigracia, por fray Luis de León (*Poesía*, pp. 3-4) en la dedicatoria a Pedro Portocarrero: "Entre las ocupaciones de mis estudios, en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron como de entre las manos estas obrecillas, a las cuales me apliqué más por inclinación de mi estrella que por juicio o voluntad. [...] Por esta causa nunca hice caso desto que compuse, ni gasté en ello más tiempo del que tomaba para olvidarme de otros trabajos, ni puse en ello más estudio del que merecía lo que nacía para nunca salir a luz; de lo cual ello mismo y las faltas que en ello hay dan suficiente testimonio".

34. Véase Nogales Rincón (2006). Los capítulos en los que el sabio Perítrato expone su doctrina a Rosián y su padre se ajustan a dicho género medievalizante, que podía seguir cauces formales muy diversos, pues era "factible de ser escrito en prosa o en verso, en un estilo arabizante o escolástico, como discurso organizado o como simple lista de sentencias o ejemplos" (Bizzarri 2012: 164).

En cualquier caso, no se mantuvo ajeno al componente lúdico: sirvan como botones de muestra sus dos piezas teatrales, la *Comedia Salvaje* (*Obras*, ff. 118r-130r), remedo con final aventurero de la *Celestina* de Rojas (c. 1500), y la *Comedia llamada Metamorfosea* (ff. 130v-137v), drama pastoril absolutamente idealizado;³⁵ además de la *Nueva guerra en muy graciosos disparates que glosan romances viejos* (“En el medio del verano”), el broche cómico para sus *Obras* (ff. 137v-140v).

Es harto probable que su actividad se viese completada con la docencia de los hijos de los aristócratas; de ahí que se arrogue el papel de maestro y consejero, respectivamente, de los jóvenes Cristóbal de Guardiola: “pues la obligación de haber sido mi discípulo le obliga a recibir mi doctrina, suplico a vuestra merced, cuan encarecidamente puedo, resciba este pequeño libro” (*Rosián de Castilla*, p. 3), y Lorenzo Suárez de Figueroa: “me atreví a ofrecerlo a vuestra señoría con aquel ánimo que su primer autor, humilde y pobre, lo ofreció al poderoso rey Creso de los lidos” (*Vida y fábulas de Esopo*, f. 4r). En este caso, compartiría oficio con sus hermanos, el maestro Andrés Romero y el presunto rector José Romero, y con el preceptor de gramática Gregorio Galindo (1525-1594),³⁶ responsable junto al bachiller Pedro Carreto³⁷ de unas octavas en alabanza de su *Diálogo entre la carne y el alma* (*Conserva espiritual*, ff. 35r-36v).

3. Los mecenas de Romero de Cepeda

Durante el ocaso del Renacimiento, la práctica totalidad de los autores se adscribía a un sistema de mecenazgo que condicionaba su proceso creativo desde la concepción de la obra hasta su estampa. La literatura y el arte eran herramientas por medio de las cuales legitimaban el poder de las élites, apuntalando así su prestigio

35. Leandro Fernández de Moratín (1838: 103) aseguró haber visto en el convento de Santa Catalina de Barcelona una copia manuscrita de la *Comedia Metamorfosea* fechada en 1578 y, al parecer, sin atribución de autoría. Sobre el teatro de Romero de Cepeda, véanse la monografía de Narciso García-Plata (1999) y su edición (Romero de Cepeda 2000).

36. Consta en el *Diccionario* de Díaz y Pérez (1884: I, 290): “literato y poeta, nacido en Badajoz, el año de 1524. Era en 1570 preceptor de gramática latina y griega en Badajoz; compuso por aquellos tiempos una o dos comedias que se dan hoy por perdidas”; estas obras le “parecen un poco fantásticas” a Rodríguez-Moñino (2014: 98). López Prudencio (1979: 145-146) añadió: “es un famoso preceptor de gramática que durante muchos años leyó esta cátedra, no solo en el Cabildo Catedral, sino en la que sostenía el municipal, como he podido ver en las actas de 1595, las más antiguas que se conservan en el municipio, y en las cuales he encontrado referencias al sucesor del maestro Galindo en la clase de gramática latina, porque él había muerto en 1594, según prueba la lápida de su sepulcro que figura entre las que se quitaron de sus respectivos sitios para formar el pavimento de la capilla del sagrario, donde aún se conserva, ya un poco borrosa, pero todavía perfectamente legible”.

37. Otra figura local: “pertenece a una numerosa familia que se menciona en muchos documentos de la época y a la que perteneció un Juan Carreto, capellán del Cabildo y muy considerado en él, a juzgar por la comisiones y encargos que se le confían, según las actas capitulares, por los años 1550 a 1565 y siguientes” (López Prudencio 1979: 145).

e influencia, a cambio de una retribución socio-económica.³⁸ Los paratextos, especialmente las dedicatorias, eran el espacio más utilizado para explicitar tales relaciones, que no entrañaban solo un mero intercambio de favores y cierto afecto personal, sino también "importantes implicaciones espirituales, ideológicas y políticas entre el escritor y su dedicatario" (Marín Cepeda 2015: 37).

De este modo, la biografía de las personalidades mencionadas en los libros de Romero de Cepeda revela un patrón asaz recurrente: casi todas se adscriben en mayor o menor medida al bando "papista", es decir, los epígonos del príncipe de Éboli durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo XVI. Considerando la cercanía geográfica e identitaria del pacense con Portugal,³⁹ cuna de dicha facción cortesana, no extraña en absoluto que se viera asociado a ella.

Los *Famosísimos romances* carecen de dedicatoria, dada su reducida extensión, pero se ofrecen en la portada a Diego de Hoyo, corregidor y justicia mayor de Badajoz, y en el *Canto tercero: cómo le recibieron a la puerta de Sancta Marina, que es una de las principales de la ciudad* ("Llegado el Rey a la puerta", vv. 151-164) se encarece su trabajo en boca de Sebastián I:

y luego el Corregidor
ante el Rey se ha humillado
y pidiérale la mano
para habérsela besado.

38. Podía concretarse, por ejemplo, en la concesión de un empleo en la corte, aunque no siempre comportaba el sostén económico del artista. Téngase en cuenta que en el siglo XVI el sistema de patrocinio tradicional estaba siendo alterado por el mercado editorial y ya era posible distinguir entre el mecenazgo clásico indeferenciado y el diferenciado, de acuerdo con la conceptualización de Lefevere (1992: 17): "Patronage can be differentiated or undifferentiated, or rather, literary systems can be controlled by a type of patronage that is either differentiated or undifferentiated in nature. Patronage is undifferentiated when its three components, the ideological, the economic and the status components, are all dispensed by one and the same patron, as has been the case in most literary systems in the past in which an absolute ruler, for instance, would attach a writer to his or her court and give him or her a pension, and as is the case in contemporary totalitarian states where, though the court has gone—at least in the sense in which I have used the word here—subventions and pensions remain. Patronage is differentiated, on the other hand, when economic success is relatively independent of ideological factors, and does not necessarily bring status with it, at least not in the eyes of the self-styled literary elite. Most authors of contemporary bestsellers illustrate this point rather well". Sobre el mecenazgo literario en el Siglo de Oro, véanse Díez Fernández (2005), Rico García y Ruiz Pérez (2015) y Sieber (1998); para el caso particular de Extremadura, véanse Moreno González (2014) y Teijeiro Fuentes (2009).

39. Véase la *Epístola al muy reverendo Josef Romero* (vv. 97-99): "De allí vine a mi tierra y mi nación, / que Lusitania tiene por renombre, / ¡oh, dulce valle puesto en un rincón!" (*Obras*, f. 115v). Evoca la antigua provincia romana de Lusitania, cuyo territorio coincide aproximadamente con el de Portugal y Extremadura: "comprendía por el occidente al mar Océano y por el mediodía las aguas de Guadiana, desde su boca hasta Villanueva de la Serena, y por el oriente desde la dicha villa derecho donde se juntan el río Pisuerga y Duero, que es entre Tordesillas y Valladolid, y por el septentrion desde dicho punto hasta la boca del río Duero como se mete en la mar" (Poza 1587: 23r).

El Rey con mucho contento le ha la mano alargado, diciendo que aquel servicio él lo tomaba a su cargo para que Su Majestad sea de todo informado	155
y que él dará noticia de su gobierno y cuidado, agradeciéndole mucho lo que en esto ha trabajado.	160

(ff. a3v-a4r)

De origen montañés, su hermano mayor, y a la postre consuegro, era el secretario real Pedro de Hoyo (c. 1530-1568) (González Cerecedo 2010: 192-193; González Echegaray 1990: 136-138), que dio comienzo a su carrera al servicio de Juan Vázquez de Molina (c. 1510-1570). “Sin embargo, Hoyo se dio cuenta de que Eraso⁴⁰ y el príncipe de Éboli iban a ser los personajes más destacados de la Corte del futuro rey y no dudó en traicionar a su patrón, aunque guardó las apariencias manteniendo con él una importante correspondencia” (Díaz González 2018). Gracias a este cambio de lealtad —temporal, pues a mediados de los sesenta testificaría contra Eraso—, don Pedro obtuvo el cargo de secretario tras la coronación de Felipe II. Los lazos políticos de su hermano pueden parecer circunstanciales, ya que don Diego era ante todo un personaje de relevancia local, con un interés evidente en publicitar el encuentro entre los dos monarcas; pero, en contexto, anticipan la postura de su protegido. En el *Villancico del mismo auctor* (“Rey tan mozo y tan lozano”), Romero defiende la unión de la cristiandad contra el islam, abogando por la intervención española en la conquista del norte de África que preparaba el Reino de Portugal:

Levante España su nombre en toda gente y nación, y en santa congregación de Cristo viva todo hombre.	
Todo infiel turco se asombre con este nombre lozano,	25

40. Francisco de Eraso y Hermosa (1507-1570), secretario privado de Carlos V y de Felipe II, se convirtió en uno de los hombres más poderosos de la Monarquía tras el ascenso del nuevo emperador, merced a la red clientelar forjada en alianza con Gómez de Silva; véase Carlos Morales (1994b). Su influencia decayó notablemente a mediados de los sesenta, “tras el fracaso de la política del ‘partido ebolista’ respecto a los Países Bajos y al mismo tiempo que se producía una inspección de la administración central hacendística, que Eraso había controlado personalmente” (Martínez Millán y Carlos Morales 1998: 367-368). Fue sucedido por su hijo natural, Antonio (Gómez) de Eraso (c. 1530-1586), quien, por cierto, firmó todos los privilegios de impresión de las obras de Romero de Cepeda.

y acreciente Dios su ley
y el sancto nombre cristiano.
Sea del mundo quitada
toda mácula y mancilla; 30
y Portugal y Castilla,
Francia y Roma, prosperada.

(f. a4v)

En las *Obras* se incluye la primera epístola dedicatoria de Romero de Cepeda, dirigida a Luis de Molina y Barrientos.⁴¹ Según se colige de los documentos recopilados por Rodríguez Marín (1921: 208-213), era el primogénito del famoso jurisconsulto ursoanense Luis de Molina y Morales, sobrino a su vez del gran Ambrosio de Morales. El doctor Molina ascendió al Consejo Real el 5 de agosto de 1572, promovido por Espinosa apenas un mes antes de su deceso, pero pronto se significó por su oposición a los herederos ideológicos del cardenal: "el cambio fue especialmente perceptible en su opinión sobre la anexión de Portugal, como se observó a través de su justificación del derecho de Felipe II al trono luso y su labor en la Junta Política de Portugal y, a continuación, sobre el terreno, cuando fue enviado a Portugal en [la primavera de] 1579 junto a Rodrigo Vázquez de Arce para favorecer la sucesión filipina" (Martínez Millán y Carlos de Morales 1998: 434). Falleció, víctima de una epidemia de catarro, el 30 de julio de 1580, en Badajoz, poco después de su nombramiento para la Cámara en pago por sus servicios. Es de creer que en esta capital, zona de paso entre Madrid y Lisboa y sede de la corte regia durante la campaña portuguesa, Romero habría mantenido un contacto estrecho con el consejero y su familia, puesto que dos años más tarde dedicó su primera publicación de enjundia a su hijo "para pagar en algo lo mucho que debo a la voluntad del doctor Luis de Molina [...] y a las mercedes que de vuestra merced y de mi señora doña Costanza Ruiz de Barrientos he rescebido" (ff. 2v-3r).

Llamo aquí la atención sobre las octavas *Al nacimiento de la serenísima infanta*, privilegiadas en la *dispositio* al servir de pórtico para su cancionero. En ellas celebra la unión nupcial de las casas reales de España y Francia,⁴² por cuan-

41. Su medio hermano Diego de Molina y Ovalle —hijo presumiblemente de Susana Ovalle, pese a que Bernal Rodríguez (2018) afirma que el matrimonio no tuvo descendencia— da noticia de su persona en un par de documentos fechados en marzo de 1581. A la altura de 1593, su primo Luis de Molina Ponce de León informa de que reside en la corte y no posee hijos varones (Rodríguez Marín 1921: 212-213).

42. No se pierda de vista que, si bien todos los cortesanos tenían buenas razones para congraciarse con la reina, los "ebolistas" fueron especialmente pródigos en lisonjas a Isabel de Valois y sus hijas a causa de su íntima amistad con Juana de Austria; véase Rodríguez Salgado (2003: 70-71). Es posible, incluso, que el soneto al nacimiento de la infanta Catalina Micaela (1567-1597), escrito un año después por un joven Cervantes, explotase las mismas vías de acceso al favor real (Marín Cepeda 2015: 379).

to que suponía el cese de las hostilidades entre correligionarios, conminando al monarca a liderar al resto de potencias católicas contra los infieles:

Aprieta suenan ya los atambores,	185
ya se levantan ya los estandartes,	
ya dejan el sembrar los labradores	
y buscan armas ya por todas partes.	
En todo lugar hay combatidores	
y de cristianos hay sin cuento Martes,	190
que Portugal, y Francia, y Alemania,	
Italia y Flandes van ya con España.	
Con nuevo amor en todo se apareja	
de nuestra religión aqueste imperio	
y el espíritu santo aconseja	195
lo que conviene aqueste gran misterio	
y que se acabe ya la saña vieja	
y salga nuestra cruz de cautiverio,	
aquella en quien murió quien nos dio vida,	
y a nuestro templo sea restituida.	200
[...]	
El católico rey del pueblo hispano,	265
Filipe, poderoso en todo estado,	
único defensor del ser cristiano,	
es este que tu nombre ha levantado	
escudo fuerte y fiel contra el pagano.	
El divino poder le ha señalado	270
contra Mahoma y seta luterana,	
sublimando la fe sancta y cristiana.	

(ff. 4r-11r)

Este alegato confesionalista, análogo al del *Villancico* de 1577, responde plenamente al contexto político y diplomático. El papa Pío V, elegido en los primeros días de 1566, enseguida hizo valer las pretensiones postridentinas de “recuperar la iniciativa política perdida en los años de la Reforma y situarse como autoridad preeminente de la cristiandad, de la cual fueran subsidiarios los poderes temporales” (Rivero Rodríguez 1996: 590). Para hacerlo posible era necesario que los líderes católicos postergasen la razón de estado para hacer frente común, bajo el liderazgo del Sumo Pontífice, contra el enemigo de la fe. Con este fin comenzó a hacer campaña desde marzo por una cruzada contra el Turco, para lo cual contó con la ayuda de la Compañía de Jesús y un buen número de nobles allegados. La propuesta, que sería defendida en la corte filipina por el grupo de Éboli, fructificó un lustro más tarde gracias a la constitución de Liga Santa.⁴³

43. El Imperio otomano constituía un problema de primer orden para Roma desde finales del siglo xv, cuando la conquista de los territorios de confesión ortodoxa abrió las puertas de la Euro-

De la importancia otorgada por Romero a la expedición da fe la proximidad de otras octavas, precisamente, *En defensa y alabanza del señor don Juan de Austria, hijo del invítisimo emperador Carlos Quinto, de gloriosa memoria* ("Cuando solo en el mundo se tratara"; ff. 11v-12v). Se escribieron doce años más tarde, con motivo de su fallecimiento. En el incipit se publica el propósito vindicativo anunciado por el título: "Cuando solo en el mundo se tratara / de sola la virtud, no de malicia, / [...] / muy escusada fuera esta alabanza, / pues la propria virtud la dio, y su lanza" (vv. 1.-8). Además de ensalzar las virtudes cristianas y las hazañas del medio hermano de Felipe II, se insiste sobre su vinculación directa con la Monarquía: "Del gran Felipe fuiste único hermano / [...]. / Del magnánimo César Quinto Carlo / amado hijo fuiste y su trasunto" (vv. 29-34). La pérdida del heroico bastardo fue muy llorada por los "papistas", pues los privó de su mayor valedor en la familia real desde la muerte de doña Juana, justo cuando más peligraba su supervivencia. Romero de Cepeda, con aspiración universal, recoge este lamento, preludivo del inminente cambio de orden: "quedó sin él de todo bien ajeno / el mundo. Cual sin sol en claro día, / sin él nuestros deseos se acabaron / y los futuros años comenzaron" (vv. 21-24).

La antigua, memorable y sangrienta destrucción de Troya salió a la plaza del mundo en 1583 o 1584,⁴⁴ bajo la protección de Luis Enríquez de Cabrera, III duque de Medina de Rioseco, VI conde de Módica y almirante de Castilla.⁴⁵ Había sido uno de los distinguidos acompañantes del príncipe Felipe en sus viajes por Flandes e Inglaterra (Calderón Ortega 2003: 149-150; Ortega Gato 1999: 5), al igual que Alba, Éboli o Feria, aunque, a diferencia de estos, disfrutó de un perfil más modesto: "fue más bien un simple *estante en corte*, cuya presencia cerca del centro del poder, como la de tantos otros negociantes, se explica por la defensa de sus intereses patrimoniales, que eran muchos" (Rivero Rodrí-

pa católica. La conquista de Hungría en 1526 y el sitio de Viena en 1529 constataron la gravedad de la amenaza y motivaron los llamados a la unidad de toda la Cristiandad, reivindicación que, con la Reforma protestante y otros conflictos en marcha, distaba mucho de ser una realidad. El primer intento de crear una alianza para contener el avance turco en el Mediterráneo se saldó con alguna derrota notoria, como la de Préveza (1538), poniendo en entredicho la hegemonía naval de la Monarquía hispánica y sus aliados: entre estos no se contaba con Francia, que, por el contrario, siguió una política de negociación. Tras la finalización del Concilio de Trento en 1563 la preocupación por el enemigo musulmán pareció reavivarse y, tras algunos movimientos hostiles por parte de los otomanos, se retomó el proyecto de la Liga Santa. Véanse Bunes Ibarra (2021) y Pi Corrales (2021).

44. En la portada aparece 1583, pero el colofón indica que la impresión terminó el 17 de marzo de 1584. El cuadernillo de preliminares no se imprimió en último lugar, como solía suceder, así que es posible que la diferencia de fechas se deba a una demora en el proceso de impresión. A veces se hacía lo contrario con fines comerciales: se adelantaba la fecha de la portada para dar apariencia de novedad a obras que salían a la venta a finales de año, como sucedió con el *Quijote* (1604/1605); véase Rico (1999).

45. Sobre esta institución, patrimonio de los Enríquez desde 1405, véase Calderón Ortega (2003).

guez 2002: 276). Pero su renuencia al poder no fue óbice para asociarse con uno de los bandos en liza al emparentarse con la familia Mendoza tras su desposorio con Ana de Mendoza (c. 1535-1595) en 1558 y, sobre todo, por su amistad con Antonio Pérez. Esta última se relaciona a su vez con la polémica que Enríquez de Cabrera sostuvo con su antiguo aliado, el almirante Marco Antonio Colonna (1535-1584), al poco de su designación como virrey de Sicilia en 1577.⁴⁶

Por su parte, Romero de Cepeda airea una devoción desmedida en la dedicatoria, casi más idealista que retórica, aduciendo “el deseo que de mi tierna niñez siempre ha crecido en mí de servir a vuestra excelencia”. En ella defiende la adecuación de la materia bélica —“la grandeza de tan antiguos y maravillosos hechos [...] y tales y tan señalados capitanes”— a los intereses del almirante, “a quien méritamente todas las cosas grandes, ansí de ingenio como de supremo y alto valor, de vitoriosas hazañas y triunfos, se deben ofrecer”. Con todo, su elogio deja entrever que estos atributos se acomodaban bastante más a su linaje que a su persona: “la esclarecida y antigua sangre de vuestra excelencia tiene el mundo, sin necesidad de quien los pregone, lleno de gloriosos triunfos” (ff. 3v-4v).⁴⁷

Ya se ha analizado la relación de Romero con el licenciado Juan de Guardiola, genuino dedicatario de la *Historia del Rosián de Castilla*, bajo el subterfugio de ofrecerla a su hijo, el jovencísimo Cristóbal.⁴⁸ La carta que la antecede es el testimonio más explícito de la cercanía del escritor a los miembros del Consejo Real, vigente aún a mediados de los ochenta. Su patrono había accedido a la corte en septiembre de 1578 por recomendación del presidente Antonio de Pazos y Figueroa (1523-1586): “De inmediato descolló en el curso de los preparativos de la anexión del reino luso a la corona de Felipe II, materia en la que sostuvo con firmeza el punto de vista de los ‘papistas’, tanto en el seno de la junta política de Portugal como en sus escritos en defensa del derecho de Felipe II y, sobre todo, en la asistencia que, como letrado, dio al duque de Osuna

46. El almirante de la flota pontificia en la batalla de Lepanto (1571) había colaborado con los “ebolistas” desde 1554, cuando recabó su apoyo para deponer a su padre como cabeza de la Casa Colonna. A lo largo de los setenta, los cambios en el liderazgo de la facción y sus nuevas responsabilidades políticas lo impelieron a buscar nuevas alianzas. Tras su muerte en 1584, su hijo, el cardenal Ascanio Colonna, pasó a gestionar las redes clientelares tejidas durante el virreinato, en las cuales figuraban muchos servidores de Antonio Pérez y la princesa de Éboli. Véase Rivero Rodríguez (1994).

47. “Después de don Fadrique IV (1460-1538), los Enríquez de Cabrera no volvieron a brillar en los anales militares y diplomáticos de la Monarquía Hispana, dedicándose los sucesores de los bravos almirantes del siglo xv a cuidar sus negocios y a ocuparse de la administración de su patrimonio” (Rivero Rodríguez 2002: 276).

48. También Claudio Curlet (fl. 1580-1596), librero saboyano, firmó una dedicatoria “A don Cristóbal de Guardiola, señor de las villas de la Guardia y Romeral, hijo del licenciado Juan Cristóbal de Guardiola, del Consejo de Cámara del Rey Nuestro Señor” (Curlet 1589: ¶3r-¶4v), fechada el 8 de julio de 1589, en la segunda edición de la traducción de las *Historias trágicas* de Bandello (Salamanca, Pedro Lasso, 1589). Sobre Curlet, socio activo de Boyer, véase Pérez Pastor (1895: 498).

durante su embajada ante el cardenal don Henrique. Vuelto a Castilla, el presidente Pazos propuso nombrarlo consejero, y tomando posesión el 19-XII-80 [...]. Al remitir el dominio 'castellanista' en la corte, habría de favorecerle su tendencia política y resultó nombrado en 1587 para la Cámara en la plaza vacante de Villafañe" (Martínez Millán y Carlos Morales 1998: 391-392).

Cristóbal de Guardiola fue uno de los hijos segundones habidos con Violante del Pulgar y Sandoval. Solo podemos estimar que habría nacido en torno a 1575, ya que en 1580 era lo bastante mayor como para iniciarse, de forma más o menos somera, en los *studia humanitatis* bajo la tutela de Romero de Cepeda (*Rosián de Castilla*, p. 3); aunque no lo suficiente como para haber abandonado "la tierna edad" seis años después. Lo poco que se sabe de él lo refiere el erudito Francisco Cascales (1621: 339r) en sus *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*: "capitán de caballos, que sobre León de Saoni, en Borgoña, murió con tanto valor y honra que con sola su compañía detuvo el paso a más de mil franceses, sobre guardar una pieza de artillería que traía para aquella ocasión".⁴⁹

En 1588 se estampó en Medina del Campo la *Conserva espiritual*. Dicha obra devota va dirigida a Francisca de Padilla, marquesa consorte de Auñón e hija de Gutierre López de Padilla (Soler Salcedo 2019: 613; Burgos 1862: 63; Castillo 1582: LXXVIV), hermano menor del famoso Juan de Padilla, líder comunero ejecutado en 1521. En 1548 López de Padilla fue nombrado mayordomo del príncipe y lo siguió en su periplo europeo, durante el cual comenzaría a colaborar con Ruy Gómez de Silva. En 1556, en Bruselas, entró a formar parte del nuevo Consejo de Estado y meses después fue enviado a Castilla, donde se hizo cargo de la presidencia del Consejo de Hacienda y la Contaduría Mayor de Hacienda e Indias, a los que sumaría otros cargos y prebendas hasta su fallecimiento en 1561 (Fernández Conti 2018).

Los lazos de Francisca de Padilla con los palmeros de Éboli se vieron reforzados tras su matrimonio con Melchor de Herrera y Rivera (c. 1525-1600), I marqués de Auñón (Burgos 1862: 63). Su marido había combatido a las órdenes del duque de Sessa, quien lo recomendó para entrar al servicio de Gómez de Silva a su vuelta a Madrid, hacia 1560. Gracias a su intercesión fue nombrado tesorero general de Castilla en 1565, cargo que detentó durante diez años, compaginándolo con diversas tareas como parte de una ambiciosa campaña de me-

49. Los *Discursos* se imprimieron en 1621, pero habían sido aprobados por Fernando del Castillo el 26 de abril de 1614 y recibieron el privilegio real el 2 de diciembre del mismo año, por lo que la muerte de Cristóbal de Guardiola debió de acaecer con anterioridad. En la segunda edición, publicada en 1775, se añade el inciso "estando yo presente" (Cascales 1775: 422), de procedencia incógnita, pues el editor-impresor asegura: "esta segunda la he hecho con la más escrupulosa exactitud, enteramente literal y arreglada sin que discrepe un ápice de la antigua publicada en Murcia, año de 1621" (Benedicto 1775: ¶3r). Sobre el proceso de reedición, véase García Cuadrado (2011).

dro social y económico (Carlos Morales 1994a: 382-383). A partir de 1578 fue investigado por presunta estafa a la Hacienda Real, a pesar de lo cual continuó ejerciendo diversos cargos públicos; entre otros, sería nombrado proveedor y comisario general del ejército durante la invasión de Portugal, por lo que en 1580 pasó una temporada junto a la corte en Badajoz (1994a: 401-403). La sanción se demoró hasta 1585 y, pese a que mantuvo durante años su vinculación con los órganos de gobierno, supuso el comienzo de una progresiva caída en desgracia, agravada por reveses patrimoniales y familiares. Desde entonces se empleó a fondo, sin demasiado éxito, en tratar de rehabilitar su imagen; esta iniciativa comprendió la financiación de obras pías, como la fundación de ocho capellanías en la villa de Auñón (1994a: 412-414).

La *Conserva espiritual* es el único libro que incluye contribuciones literarias de terceros: además de las octavas en alabanza de su *Diálogo entre la carne y el alma* (ff. 35r-36v), del bachiller Pedro Carreto y del preceptor Gregorio Galindo, en los preliminares figuran dos poemas laudatorios de otros tantos clérigos: un epigrama latino de fray Juan de Covarrubias, *Fratri Ioannis de Couarruuias epigrama in laudem auctoris* (“Astitis angelicus coeli docebundus in oris”; f. 4v), y un soneto de fray Pedro Romano, *Fray Pedro Romano al auctor* (“Cual con dorados rayos del Oriente”; f. 5r). No he encontrado ningún rastro del segundo, aunque es probable que se trate de otro compatriota, ya que en el primer terceto aplaude a la ciudad de Badajoz por haber parido un poeta de su talla: “Alégrate, ciudad, pues que has tenido / y con tu dulce fruto has sustentado / un tan sumo poeta, aún más que Homero” (vv. 9-11). En cuanto al primero, diría que se trata de Juan de Horozco y Covarrubias (c. 1545-1610), hermano menor del célebre lexicógrafo Sebastián de Covarrubias y Orozco (1539-1613).

Ambos solían firmar con los apellidos trocados, seguramente para distinguirse, y Juan gustaba de anteponer el paterno; pero es comprensible, más aún en los albores de su andadura editorial, que se abreviase la rúbrica para destacar el renombrado *cognomen* de Covarrubias. De hecho, ese mismo año preparaba para la imprenta sus dos primeros libros,⁵⁰ que dedicó a sus tíos maternos: el *Tratado de la verdadera y falsa profecía* (Segovia, Juan de la Cuesta, 1588), al exconsejero real Antonio de Covarrubias y Leiva (1523-1601), “para que se autorice y honre con el nombre tan estimado y conocido en todas partes por las muchas que en vuestra merced hay” (Horozco y Covarrubias 1588: *3v); y los *Emblemas morales* (Segovia, Juan de la Cuesta, 1589), a la memoria de Diego de Covarrubias y Leiva,⁵¹ presidente “papista” del Consejo entre 1572 y 1577.

50. Tenía preparados otros dos que, al parecer, nunca vieron la luz: *Origen y principio de las letras y Arte de la memoria*, según cuenta el franciscano Juan de Colmenares (1588: *4v) en su prefacio para el *Tratado* de Horozco y Covarrubias (1588).

51. El deseo de verse asociado a la figura de su tío queda aún más patente en la portada de la versión latina (Agrigento, 1601), traducida al menos en gran parte por Sebastiano Bagolino (1562-1604), donde adoptó también su segundo apellido: “Emblemata Moralia. D. D. Io. Ho-

Horozco y Covarrubias no solo poseía la industria de componer en latín, sino que se mostró muy activo durante la estampa de sus obras: organizó la primera imprenta de Segovia, a cargo de Juan de la Cuesta, mientras ejercía como arcediano de Cuéllar en la catedral; y más adelante fundaría otro taller en su propio palacio, una vez le fue concedido el obispado de Agrigento (Agudo Romeo, Encuentra Ortega y Esteban Lorente 2017: 30-31). Parece, pues, verosímil que, a lo largo de este ciclo de intensa actividad literaria y editorial, el arcediano se prestase a colaborar con un epigrama celebrativo en una obra sufragada por Benito Boyer, uno de los libreros más importantes de España y socio de su tío Diego;⁵² máxime si había sido escrita por alguien perteneciente a su círculo.

En vísperas de la nueva década, Romero de Cepeda culmina su carrera bajo el patrocinio del II duque de Feria. El joven señor había heredado el ducado a la edad de doce años, aunque permaneció al cuidado de su madre hasta que alcanzó la mayoría de edad en 1577. Durante su juventud se reveló un punto atrabiliario y protagonizó escándalos que le valieron arrestos y amonestaciones. En 1577 contrajo matrimonio con Isabel de Cárdenas, con quien tuvo un hijo que murió de niño; en 1581 volvió a desposarse con Beatriz Álvarez de Toledo, hija del duque de Alba, esta vez sin descendencia; y en 1586 con Isabel de Mendoza, que al fin le dio un heredero (Rubio Masa 2001: 97-98). En 1588 se estableció en Zafra, donde pronto se distinguiría por su liberalidad (Valencia Rodríguez 2010: 243), hasta que, cumplida la treintena, la corona empezó a asignarle responsabilidades políticas y diplomáticas (Fernández Luzón 2018).

Ahora gestionada por Juan de León, Romero regresaría en 1590 a la misma imprenta sevillana en que vieron la luz sus *Obras* para publicar la traducción de la *Vida y fábulas de Esopo*.⁵³ En la epístola dedicatoria funda su ofrecimiento a Lorenzo Suárez de Figueroa en el antiguo trato con su padre. Justifica la elección de "este pequeño libro, aunque grande en doctrina ejemplo", por su utilidad pública y llega incluso a asimilar sus lazos con los de Esopo y Crespo, advirtiendo "que semejantes servicios, aunque pequeños, suelen ser de los sabios príncipes recibidos, [...] en lo cual no tan solamente yo recibiré señaladísima merced, mas toda nuestra nación española lo tendrá en singular beneficio y favor" (ff. 4r-5v). Naturalmente, en la corte y su periferia nadie había olvidado los resabios liber-

rozcii Couaruuias de Leyva, Episcopi Agrigentini. Memoriae Sanctiss. D. D. Didaci Couaruuias de Leyva, Episcopi Segobiensis, dedicata" (Horozco y Covarrubias 2017: 52).

52. Pérez Pastor (1895: 495) apunta la reiterada asociación con el librero: "En algunas de las obras que editó puso dedicatorias a mecenas tan ilustres como D. Diego de Covarrubias y Leyva".

53. De las mismas prensas había salido en 1586 una traducción en octavas de Antonio de Arfe y Villafañe (m. 1580), la *Vida y fábulas exemplares del natural filósofo y famosísimo fabulador Esopo*, al cuidado de su hermano Juan (1535-1603). La *princeps* está hoy perdida (Castillejo Benavente 2019: 1283), pero se conservan ejemplares de ediciones posteriores, todas impresas en Sevilla: por Pedro Gómez de Pastrana en 1642, por Juan Bejarano en 1682 y por Diego López de Haro a partir de 1714. Quizá el buen desempeño comercial del primer traslado animó a los impresores a proceder con la de Romero, que no conocería ninguna reedición.

tinios del duque, ni tampoco la proverbial displicencia con que correspondía a los que intentaban aconsejarle, según denunciaba a finales de 1583 un antiguo protegido, el holandés Enrique Cock (c. 1540-1598): “Me sorprende lo que me cuentas de nuestro duque de Feria, nunca oí cosa igual. Allá él se las vea: quien a hierro mata a hierro muere, como dice el Evangelio. Haciendo las cosas como él las hace, sin tomar consejo de nadie, no es de extrañar que haya tenido tal resbalón. No seré yo quien pague por él” (*apud* Teijeiro Fuentes 2009: 109).

Mediaban casi veinte años desde la muerte del I duque de Feria y, más allá de esta petición de valimiento, no parece que Romero mantuviera contacto con su sucesor ni antes ni después, pues lo habría sacado a relucir, como ya hiciera con Cristóbal de Guardiola. El panorama político había experimentado copiosos cambios desde la conquista de Portugal y, tras el regreso del rey a Madrid y la reunificación de la corte en 1583, Badajoz volvía a quedarse apartada de los principales núcleos de poder. Durante el fugaz pero pródigo regreso del aristócrata a sus heredades extremeñas, Romero aprovechó la memoria de sus primeros años en los círculos palatinos para consumir la empresa que acometiera en 1581, casi apurando el plazo de diez años otorgado para el privilegio de impresión.

Bibliografía

- AGUDO ROMEO, María del Mar, Alfredo ENCUESTRA ORTEGA, y Juan Francisco ESTEBAN LORENTE (eds.), *Juan de Horozco y Covarrubias, Trescientos emblemas morales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017.
- ALENTA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- ARIAS, Ricardo (ed.), Joaquín Romero de Cepeda, *La historia de Rosián de Castilla*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes / CSIC, 1979.
- BÉCARES BOTAS, Vicente, y Alejandro LUIS IGLESIAS, *La librería de Benito Boyer (Medina del Campo, 1592)*, Salamanca, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 1992.
- BENEDICTO, Francisco (ed.), Francisco Cascales, *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*, Murcia, Francisco Benedicto, 1775, 2.^a ed.
- BENNASSAR, Bartolomé, "Juan de Austria", en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Antonio Miguel, "Luis de Molina y Morales", en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- BIZZARRI, Hugo Óscar, "Sermones y espejos de príncipes castellanos", *Anuario de Estudios Medievales*, XLII, núm. 1 (2012), pp. 163-181, 31-10-22, <<https://doi.org/10.3989/aem.2012.42.1.08>>.
- BOUZA, Fernando, *"Dásele licencia y privilegio". Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel, "Las guerras de Carlos V en el Mediterráneo", en *Carlos V y el mar: el viaje de circunnavegación de Magallanes-Elcano y la era de las especias*, coord. Rosa María Martínez de Codes y César Chaparro Gómez, Mérida, Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2021, pp. 53-78, 31-10-22, <<http://hdl.handle.net/10261/262989>>.
- BURGOS, Augusto de, *Blasón de España. Libro de oro de su nobleza. Reseña genealógica y descriptiva de la Casa Real, la Grandeza de España y los títulos de Castilla. Parte segunda. Títulos de Castilla. Letra A*, Madrid, Juan José Martínez, 1862.
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, *El almirantazgo de Castilla: historia de una institución conflictiva (1250-1560)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003.
- CARLOS MORALES, Carlos Javier de, "Ambiciones y comportamiento de los hombres de negocios. El asentista Melchor de Herrera", en *La corte de Felipe II*, dir. José Martínez Millán, Madrid, Alianza, 1994a, pp. 379-415.
- CARLOS MORALES, Carlos Javier de, "El poder de los secretarios reales: Francisco de Eraso", en *La corte de Felipe II*, dir. José Martínez Millán, Madrid, Alianza, 1994b, pp. 107-148.
- CARLOS MORALES, Carlos Javier de, y Natalia GONZÁLEZ HERAS (dirs.), *Las Co-*

- munidades de Castilla: Corte, poder y conflicto (1516-1525)*, Madrid, Polifemo / Universidad Autónoma de Madrid, 2020.
- CASCALES, FRANCISCO, *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*, Murcia, Luis Berós, 1621, 1.^a ed.
- CASCALES, FRANCISCO, *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*, ed. Francisco Benedicto, Murcia, Francisco Benedicto, 1775, 2.^a ed.
- CASTILLEJO BENAVENTE, ARCADIO, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*, ed. Cipriano López Lorenzo, Córdoba / Sevilla, Universidad de Córdoba / Universidad de Sevilla, 2019, 2 vols., II.
- CASTILLO, JULIÁN DEL, *Historia de los reyes godos que vinieron de la Scitia de Europa contra el imperio romano y a España, y la sucesión de ellos hasta el católico y potentísimo don Filipe Segundo, rey de España, a quien va dirigida*, Burgos, Filipe de Junta, 1582.
- COLMENARES, JUAN DE, “A don Juan de Horozco y Covarrubias, arcedianos de Cuéllar en la Santa Iglesia de Segovia. Fray Juan de Colmenares, de la orden de San Francisco”, en Juan de Horozco y Covarrubias, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588, ff. *4v-*5v.
- CURLET, CLAUDIO (ed.), Matteo Bandello, *Historias trágicas ejemplares, sacadas de las obras del Bandello, veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*, Salamanca, Pedro Lasso, 1589, 2.^a ed.
- DÍAZ GONZÁLEZ, FRANCISCO JAVIER, “Pedro de Hoyo”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- DÍAZ Y PÉREZ, NICOLÁS, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de actores, artistas y extremeños ilustres*, Madrid, Pérez y Boix, 1884, 2 vols.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ IGNACIO (ed.), *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.
- DICCIONARIO BIOGRÁFICO ESPAÑOL, “Magdalena Girón”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- ELLIOTT, JOHN H., *Imperial Spain. 1469-1716*, Nueva York, St. Martin’s Press, 1964.
- ESCUADERO, JOSÉ ANTONIO, *Felipe II. El rey en el despacho*, Madrid, Boletín Oficial del Estado / Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de España, 2019.
- FERNÁNDEZ CONTI, SANTIAGO, “Gutierre López de Padilla”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- FERNÁNDEZ LUZÓN, ANTONIO, “Lorenzo Suárez de Figueroa”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO, *Orígenes del teatro español*, París, Baudry, 1838.

- GALIANO Y ORTEGA, Federico, *Documentos para la historia de Almagro*, Ciudad Real, Imprenta del Hospicio Provincial, 1894.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo, "El impresor Benedicto y la segunda edición de los discursos históricos de la Ciudad de Murcia del licenciado Cascales", *Tejuelo. Revista de ANABAD-Murcia*, núm. 11 (2011), pp. 45-58.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- GONZÁLEZ CERECEDO, José Antonio, *El viejo hogar (I). Los Cerecedo. Una historia familiar en la Junta de Voto*, Madrid, José Antonio González Cerecedo, 2010.
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, "Teatro eclesiástico de la Iglesia y ciudad de Badajoz", en *Teatro eclesiástico de las ciudades e iglesias catedrales de España. Vidas de sus obispos y cosas memorables de sus obispados*, Salamanca, Antonia Ramírez, 1618.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen, *Colindres, un enclave sobre el mar*, Colindres, Ayuntamiento de Colindres, 1990.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, *La Epístola a Mateo Vázquez. Historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, "Mateo Vázquez de Leca", en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- GUILLÉN, Claudio, "El pacto epistolar: las cartas como ficciones", *Revista de Occidente*, núm. 197 (1997), pp. 76-98.
- GUILLÉN, Claudio, "Para el estudio de la carta en el Renacimiento", en *La epístola*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 101-127.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Trescientos emblemas morales*, ed. María del Mar Agudo Romeo, Alfredo Encuentra Ortega y José Esteban Lorente, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017.
- KAMEN, Henry, *Felipe de España*, trad. Patricia Escandón, Madrid, Siglo XXI, 1997.
- LARA GARRIDO, José (coord.), *La epístola poética en el Renacimiento español*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.
- LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge, 1992.
- LEÓN, Luis de, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (dir.), *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

- LÓPEZ PRUDENCIO, José, *El genio literario de Extremadura: apuntes de literatura regional*, Badajoz, Institución Pedro de Valencia / Diputación Provincial de Badajoz, 1979.
- MAILLARD ÁLVAREZ, Natalia, “Andrea Pescioni, impresor, s. XVI”, en *Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna*, dir. Francisco Andújar Castillo, Almería, Universidad de Almería, 2016, 31-10-22, <<http://www2.ual.es/ideimand/andrea-pescioni-impresor-s-xvi/>>.
- MALTBY, William S., *El gran duque de Alba. Un siglo de España y de Europa, 1507-1582*, trad. Eva Rodríguez Halffter, Madrid, Turner, 1983.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel, “El epigrama 10.47 de Marcial (*Vitam quae faciunt beatiores*) en algunos poetas neolatinos”, *Cuadernos de Filología Clásica*, XXXIX, núm. 1 (2019), pp. 93-110, 31-10-2022, <<https://doi.org/10.5209/cfl.64894>>.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Antonio Pérez (el hombre, el drama, la época)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- MARÍAS, Clara, *Conversaciones en verso. La epístola ética del Renacimiento y la construcción del yo poético*, Berlín, Peter Lang, 2020.
- MARÍN CEPEDA, Patricia, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo, 2015.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (coord.), *En torno a las comunidades de Castilla. Actas del Congreso Internacional “Poder, conflicto y revuelta en la España de Carlos I”*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, “Familia real y grupos políticos: la princesa doña Juana de Austria”, en *La corte de Felipe II*, dir. José Martínez Millán, Madrid, Alianza, 1994, pp. 73-105.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, y Carlos Javier de CARLOS MORALES (dirs.), *Felipe II (1527-1598). La configuración de la Monarquía Hispánica*, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1998.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, y Maria Antonietta VISCEGLIA (dirs.), *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, Madrid, MAPFRE / Instituto de Cultura, 2008, 4 vols., I.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Biblioteca de traductores españoles*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1953, 4 vols., IV.
- MORENO GONZÁLEZ, José María, *Educación y cultura en una villa nobiliaria: Zafra 1500-1700*, Huelva, Universidad de Huelva, 2014.
- NARCISO GARCÍA-PLATA, Reyes, *El teatro de Joaquín Romero de Cepeda, dramaturgo extremeño del siglo XVI*, Salamanca, Institución Cultural El Brocense / Diputación Provincial de Cáceres, 1999.
- NARCISO GARCÍA-PLATA, Reyes (ed.), Joaquín Romero de Cepeda, *Teatro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000.
- NOGALES RINCÓN, David, “Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval”, *Medievalismo*, núm. 16 (2006), pp. 9-39.

- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, "1582 (Poesía, imprenta y canon)", en *El canon poético en el siglo XVI*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 141-176.
- OCHOA, Eugenio de (ed.), *Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, París, Baudry, 1838, 5 vols., I.
- ORTEGA GATO, Esteban, "Los Enríquez, almirantes de Castilla", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, núm. 70 (1999), pp. 23-65.
- PARKER, Geoffrey, *Felipe II. La biografía definitiva*, trad. Victoria Eugenia Gordo del Rey, Barcelona, Planeta, 2011.
- PECELLÍN LANCHARRO, Manuel, *Literatura en Extremadura*, Badajoz, Biblioteca Básica Extremeña, 1980, 3 vols, I.
- PEREIRA, Esteves, y Guilherme RODRIGUES, *Portugal. Dicionário Histórico, Co-rográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Lisboa, João Romano Torres, 1906, 7 vols., II.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1895.
- PI CORRALES, Magdalena de Pazzis, "La Santa Liga y las diferentes razones para formarla", *Revista General de Marina*, CCLXXXI, núm. 8-9 (2021), pp. 259-276.
- POZA, Andrés de, "De las antiguas poblaciones de las Españas, con los nombres y sitios que al presente les corresponden", en *De la antigua lengua, poblaciones y comarcas de las Españas*, Bilbao, Matías Mares, 1587.
- RICO, Francisco, "'Don Quijote', Madrid, 1604, en prensa", *Bulletin hispanique*, CI, núm. 2 (1999), pp. 415-434.
- RICO GARCÍA, José Manuel, y Pedro RUIZ PÉREZ (eds.), *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 2015.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, "El servicio a dos cortes: Marco Antonio Colonna, almirante pontificio y vasallo de la Monarquía", en *La corte de Felipe II*, dir. José Martínez Millán, Madrid, Alianza, 1994, pp. 305-378.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, "La Liga Santa y la paz de Italia (1569-1576)", en *Política, religión e inquisición en la España moderna. Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, coord. Pablo Fernández Albaladejo, José Martínez Millán y Virgilio Pinto Crespo, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 587-620.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, "'De todo di aviso a vuestra señoría por cartas': centro, periferia y poder en la corte de Felipe II", en *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (s. XVI-XVIII)*, ed. Jesús Bravo Lozano, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, 2 vols., I, pp. 267-290.
- RIZZUTO, Claudio César, *La revuelta de las Comunidades de Castilla en el reino de Dios: profecía, heterogeneidad religiosa y reforma eclesiástica, 1520-1521*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2021.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*, Barcelona, Debate, 2003.

- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando, “Juan de Sanclemente y Torquemada”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, “Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, VIII (1921), pp. 199-225.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, “El ‘Avoir une maison...’ de Chr. Plantin y el Vitam quae faciunt beatiorum”, *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos*, IX, núm. 36, (1932), pp. 439-449.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, “Joaquín Romero de Cepeda. Poeta extremeño del siglo dieciséis. Estudio bibliográfico (1577-1590)”, *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, XIV, núm. 2 (1940), pp. 167-192.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Viaje a España del rey don Sebastián de Portugal (1576-1577)*, Valencia, Castalia, 1956.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. Arthur Lee-Francis Askins y Víctor Infantes, Madrid / Mérida, Castalia / Editora Regional de Extremadura, 1997.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, “Joaquín Romero de Cepeda (boceto crítico-histórico)”, en *Don Antonio Rodríguez Moñino en su “Obra menor”*, ed. Ricardo Hernández Megías, Madrid, Beturia, 2014, pp. 97-102.
- RODRÍGUEZ SALGADO, María José, *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo, 1551-1559*, trad. Juan Faci, Barcelona, Crítica, 1992.
- RODRÍGUEZ SALGADO, María José, “‘Una perfecta princesa’. Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568). Primera parte”, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II (2003), pp. 39-96.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín, *Famosísimos romances*, [Badajoz, Francisco Rodríguez Romano, 1577].
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín, *Obras*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín, *La antigua, memorable y sangrienta destrucción de Troya*, Toledo, Pero López de Haro, 1583.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín, *Conserva espiritual*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1588.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín, *Vida y ejemplares fábulas del ingeniosísimo fabulador Esopo Frigio y de otros clarísimos autores, así griegos como latinos, con sus declaraciones*, Sevilla, Juan de León, 1590.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín, *La historia de Rosián de Castilla*, ed. Ricardo Arias, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes / CSIC, 1979.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín, *Teatro*, ed. Reyes Narciso García-Plata, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000.
- RUBIO MASA, Juan Carlos, *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001.
- RUIZ FIDALGO, Lorenzo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 1994, 3 vols., I.

- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio, "Isabel Clara Eugenia", en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- SENABRE, Ricardo, *Escritores de Extremadura*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1988.
- SIEBER, Harry, "Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 2 vols., I, pp. 95-113.
- SOLER SALCEDO, Juan Miguel, *Nobleza española. Grandezas inmemoriales*, Madrid, Visión Libros, 2019, 2.ª ed.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1997.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, *Los poetas extremeños del Siglo de Oro*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, *Mecenazgo y literatura en la Extremadura del Siglo de Oro*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2009.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, "Joaquín Romero de Cepeda", en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- TERRÓN ALBARRÁN, Manuel, *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986, 2 vols., II.
- TIETZ, Manfred, y Marcella TRAMBAIOLI (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- VALENCIA RODRÍGUEZ, Juan Manuel, *El poder señorial en la Edad Moderna: La Casa de Feria (siglos XVI y XVII)*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2010, 2 vols., I.
- VALLADARES RAMÍREZ, Rafael, "Cristóbal de Moura y Távora", en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, 31-10-22, <<https://dbe.rah.es/>>.
- VALDÉS, Ramón, "Sobre el manuscrito y los finales de *El castigo sin venganza*", en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 179-220.
- VELO DOMÍNGUEZ, Araceli, *Análisis editorial de las Obras de Joaquín Romero de Cepeda (1582). Edición y estudio de los sonetos* [Trabajo de fin de máster], dir. Valentín Núñez Rivera, Huelva, Universidad de Huelva, 2017, 31-10-22, <<https://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.14516.88968>>.
- VIZUETE MENDOZA, José Carlos, "La Universidad de Almagro. Historiografía, fuentes documentales y líneas de investigación", en *Universidades hispáni-*

cas: colegios y conventos universitarios en la Edad Moderna (II). Miscelánea Alfonso IX, 2009, ed. Luis Enrique Rodríguez San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 71-99, 31-10-22, <<https://eusal.es/eusal/catalog/view/978-84-9012-108-5/5014/3861-1>>.



Un nuevo caso de refundición: de *La prueba de los ingenios* a *Hacer remedio el dolor*

Javier Castrillo Alaguero

Universidad de Burgos
javiercastrilloalaguero@gmail.com

Recepción: 27/01/2023, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

La producción dramática de Agustín Moreto representa uno de los casos más llamativos del Siglo de Oro español, puesto que gran parte de sus obras se basa en la reescritura de comedias anteriores. En este artículo se analiza un nuevo caso de refundición, esta vez de una pieza colaborada, *Hacer remedio el dolor*, que reescribe un texto anterior de Lope de Vega, *La prueba de los ingenios*. Por lo tanto, a lo largo del trabajo se argumentará esta circunstancia y se profundizará en las similitudes y divergencias más destacadas entre las dos comedias mencionadas.

Palabras clave

Agustín Moreto; Lope de Vega; Juan de Matos Fragoso; Jerónimo de Cáncer; reescritura; refundición; intertextualidad; escritura en colaboración; *Hacer remedio el dolor*; *La prueba de los ingenios*.

Abstract

English title. A new case of recasting: from *La prueba de los ingenios* to *Hacer remedio el dolor*.

The dramatic production of Agustín Moreto represents one of the most striking cases of the Spanish Golden Age, since a large part of his works are based on the recasting of previous plays. This article analyzes a new case of recasting, in this case, a collaborative comedy, *Hacer remedio el dolor*, which rewrites an earlier work by Lope de Vega, *La prueba de los ingenios*. Therefore, throughout this paper this circumstance will be argued and the most outstanding similarities and divergences between the two mentioned plays will be deepened.

Keywords

Agustín Moreto; Lope de Vega; Juan de Matos Frago; Jerónimo de Cáncer; rewriting; recasting; intertextuality; collaborative writing; *Hacer remedio el dolor*; *La prueba de los ingenios*.

Introducción

Si observamos la sección dramática del siglo xvii en cualquier manual de historia de la literatura española, se aprecia cómo se nos habla de unas condiciones políticas, sociales y económicas que marcarán la aparición de unos elementos referenciales en el desarrollo del arte escénico de la época, cuyo centro se sitúa siempre en la figura del escritor Lope de Vega Carpio. De este modo, se asiste a una división periódica que con frecuencia fragmenta el siglo en dos grandes ciclos o escuelas (la de Lope y la de Calderón) con características propias. Sin embargo, son constantes las interferencias de unos autores con otros, lo que confirma la aparición de modalidades dramáticas consistentes en la reelaboración de materiales diversos.

En este sentido, Agustín Moreto (1618-1669), considerado uno de los dramaturgos más destacados del Siglo de Oro español, representa uno de los casos de reescritura más llamativos de su tiempo, dado que su obra recoge numerosos motivos y argumentos que estaban ya en el teatro anterior, en especial en el de Lope de Vega. Este hecho fue señalado por Jerónimo de Cáncer, uno de sus colaboradores en *Hacer remedio el dolor*, en un conocido *Vejamen* (1649) realizado con ocasión de su nombramiento como secretario de la Academia Castellana:

En medio deste peligro, reparé que D. Agustín Moreto estaba sentado revolviendo unos papeles, que a mi parecer debían de ser comedias viejas, y decía entre sí: “Ésta no vale nada. De aquí se puede sacar algo. Mudando este paso, puede aprovechar”. Enojeme de verle con aquella flema cuando todos estaban con las armas en las ma-

nos, y díjele que por qué no iba a pelear con los demás, a que me respondió: “Yo peleo más que ninguno, porque aquí estoy minando al enemigo, como ahora lo echará de ver”: Que estoy minando imagina / cuando tú de mí te quejas, / que en estas comedias viejas / he hallado una brava mina (González Maya 2006: 106).

Esta composición poética de carácter satírico y festivo sirve para resaltar una práctica muy frecuente entre los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII. En el caso de Moreto, en un tercio de su producción su principal innovación fue la de analizar minuciosamente las características más destacadas del modelo que pretendía seguir para, de este modo, acometer su reelaboración de la manera más eficiente posible. Este acercamiento a su gabinete de escritura constituye sin duda uno de los mayores desafíos para los estudiosos del teatro áureo español, y es por ello una labor a la que en los últimos años se han dedicado cada vez mayores y mejores esfuerzos.

Ruth Lee Kennedy, en su obra *The Dramatic Art of Moreto* (1932: 152-201), mencionó diez comedias de Moreto escritas a partir de obras de Lope:

	Lope	Moreto
1.	<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	<i>De fuera vendrá</i>
2.	<i>El mayor imposible</i>	<i>No puede ser el guardar una mujer</i>
3.	<i>El Caballero del Sacramento</i>	<i>El Eneas de Dios</i>
4.	<i>El testimonio vengado</i>	<i>Cómo se vengan los nobles</i>
5.	<i>Mirad a quién alabáis</i>	<i>Lo que puede la aprehensión</i>
6.	<i>El despertar a quien duerme</i>	<i>La misma conciencia acusa</i>
7.	<i>El gran duque de Moscovia y emperador perseguido</i>	<i>El príncipe perseguido</i> (obra escrita en colaboración)
8.	<i>El príncipe prodigioso transilvano</i>	<i>El príncipe prodigioso</i> (obra escrita en colaboración)
9.	<i>Las pobreza de Reinaldos</i>	<i>El mejor par de los doce</i> (obra escrita en colaboración)
10.	<i>El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas</i>	<i>El valiente justiciero</i>

Unos años después, Juan Antonio Martínez Berbel (2013: 169-170) aumentó este listado con otros dos nuevos pares de reescritura: *La vengadora de las mujeres*, de Lope, vs. *El desdén, con el desdén*, de Moreto, y *El castigo sin venganza*, de Lope, vs. *Antíoco y Seleuco*, de Moreto.¹ Por último, en fechas bastante

1. Esta deuda ya había sido señalada previamente por Urzáiz (2006).

recientes se investigó otro caso de refundición² de una pieza lopesca dentro de la producción moretiana: *El piadoso aragonés*, de Lope, vs. *El hijo obediente*, de Moreto (Castrillo Alaguero 2021). Sin embargo, como intentaré demostrar en las siguientes páginas, es necesario incluir un nuevo caso dentro de esta tabla clasificatoria: *La prueba de los ingenios*, de Lope, vs. *Hacer remedio el dolor*, comedia escrita en colaboración entre Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Frago y Agustín Moreto.

La prueba de los ingenios fue publicada por primera vez en 1617 en la *Parte IX* de las *Comedias de Lope de Vega*, aunque Morley y Bruerton (1968: 386) sitúan su fecha de composición entre 1612 y 1613. Esta comedia palatina cómica³ no ha sido muy trabajada por parte de la crítica teatral, ya que su primera edición moderna, a manos de Marcelino Menéndez Pelayo, data de 1913 y no ha sido hasta el año 2007 cuando se ha realizado una edición crítica (Julián Molina, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*). Del mismo modo, como recoge ASODAT. *Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*, no existen representaciones documentadas de esta obra en el periodo áureo, por lo que no tenemos datos al respecto.

Por su parte, *Hacer remedio el dolor* fue publicada por primera vez en 1658 en la *Oncena parte* de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, y su fecha de composición *ante quem* es el 2 de octubre de 1655, día en que murió Jerónimo de Cáncer. En estas fechas se desarrolla el periodo de mayor auge de la escritura en colaboración⁴ y la fase de más actividad de los tres coautores. Por lo tanto, parece probable que el contacto entre ellos se diese con bastante frecuencia, pudiendo practicar la escritura de consuno. Además, en lo que concierne a la forma de composición de esta comedia, siguiendo la distinción realizada por Alviti (2017) entre escritura sincrónica⁵ y diacrónica,⁶ parece que *Hacer remedio el dolor* se adscribiría al segundo tipo.⁷ Por el periodo estimado de

2. Entiendo por refundición la práctica consistente en transformar un texto previo de otro autor en una comedia nueva con valor estético propio, en la que el dramaturgo proyecta, de forma consciente y voluntaria, sus gustos e intereses ideológicos y artísticos con el fin de crear algo nuevo y original que se adapte a su propio contexto sociocultural (Castrillo Alaguero 2023: 23).

3. “Si el tema dominante es el amor entre galanes y damas, con los obstáculos inherentes y la superación —casi siempre— de los mismos, entonces el enredo gozará de una notable extensión y estamos de lleno en la órbita de la palatina cómica” (Zugasti 2015: 77).

4. Los límites temporales pueden fijarse entre 1619 y 1720, aunque el periodo de mayor intensidad del fenómeno se desarrolla entre 1630 y 1680 (Cassol 2012: 56).

5. “Después de haber establecido los pormenores del enredo y la distribución de los segmentos de la diégesis por cada jornada, los dramaturgos componían simultáneamente la parte de la pieza que se les asignaba y el texto se ensamblaba cuando cada uno de ellos había llevado a cabo su parte” (Alviti 2017: 20).

6. “[Esta técnica] presuponía que los poetas se sucedieran en la redacción de la obra” (ídem).

7. Esta forma de composición se empleó también en las otras dos refundiciones moretianas escritas en colaboración, *El príncipe perseguido* (1651, Luis Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses) y *El mejor par de los doce* (1673, Juan de Matos Frago y Agustín Moreto).

redacción de esta obra —década de los 50, según Lobato (2008: 21)—, se puede afirmar casi con total seguridad que se elaboró de forma diacrónica, ya que el modo sincrónico “se remonta a una temporada [1669-1715] en la que los autores de comedias y las compañías se habían reducido sensiblemente, el teatro como actividad teatral estaba en plena decadencia y ya no había una necesidad apremiante de piezas para poner en escena” (Alviti 2017: 25-26).

En lo relativo a su fortuna en los escenarios, no existen muchas representaciones documentadas de este texto teatral, ya que *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* solo recoge una puesta en escena de esta obra palatina cómica el 21 de mayo de 1682 en Madrid por la compañía de Matías de Castro, aunque “debió de representarse quizá en ese mismo ambiente al menos al inicio de los años cincuenta” (Lobato y Sánchez Ibáñez 2021: 11).

No obstante, no está claro el nombre de los autores que colaboraron en la gestación de *Hacer remedio el dolor*. Como afirman María Luisa Lobato y Francisco Sánchez Ibáñez (2021: 1), editores modernos de la comedia, “los nombres de los colaboradores fluctúan en los diversos testimonios antiguos”, ya que mientras que en la *editio princeps* y en la segunda edición conservada (Sevilla, 1724) aparece a nombre de Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer, en la tercera (Valencia, 1762) incorpora un nuevo autor y modifica el orden de los otros dos: Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Frago y Agustín Moreto.

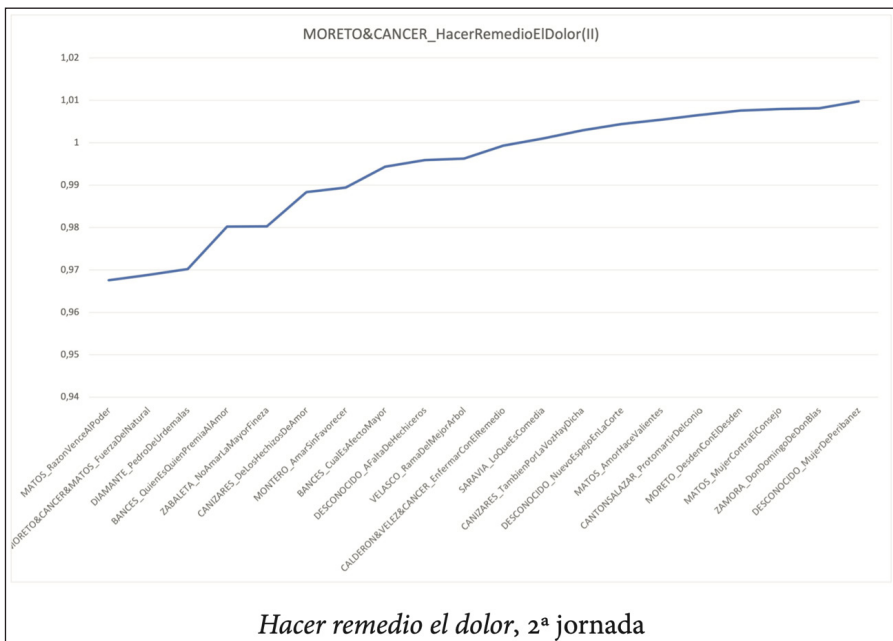
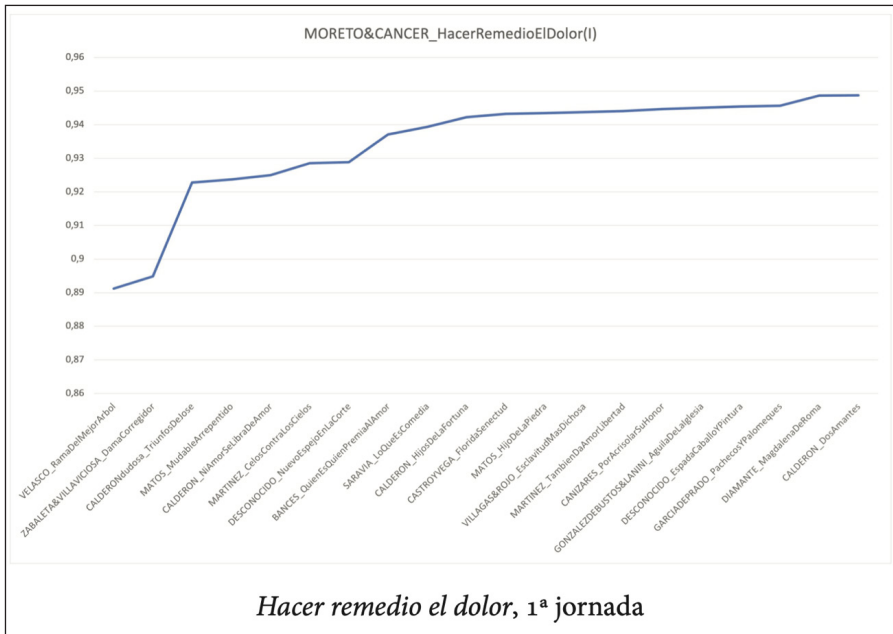
Los diversos investigadores que se han acercado a esta obra colaborada tampoco aclaran nada al respecto: Luis Fernández-Guerra (1950: xxxv) afirmó que la tercera jornada “es la que parece, por su estructura y giros, de la pluma de Moreto”, mientras que Kennedy (1932: 12) mencionó que la pieza completa pudo ser escrita por Moreto, aunque no descarta que pudiesen colaborar en su redacción Jerónimo de Cáncer y Juan de Matos Frago, colaboradores habituales del dramaturgo madrileño.⁸ En esta ocasión la estilometría tampoco permite aclarar la cuestión de la atribución, ya que “el escaso corpus de algunos⁹ de los posibles autores no permite un acercamiento que contemple el uso característico del léxico como vía para establecer relaciones entre estilos de escritura” (Lobato y Sánchez Ibáñez 2021: 21). No obstante, aunque no se arrojan datos definitivos, el proyecto *ETSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*¹⁰ permite plantear alguna hipótesis al respecto. Utilizando las 500 palabras más frecuentes

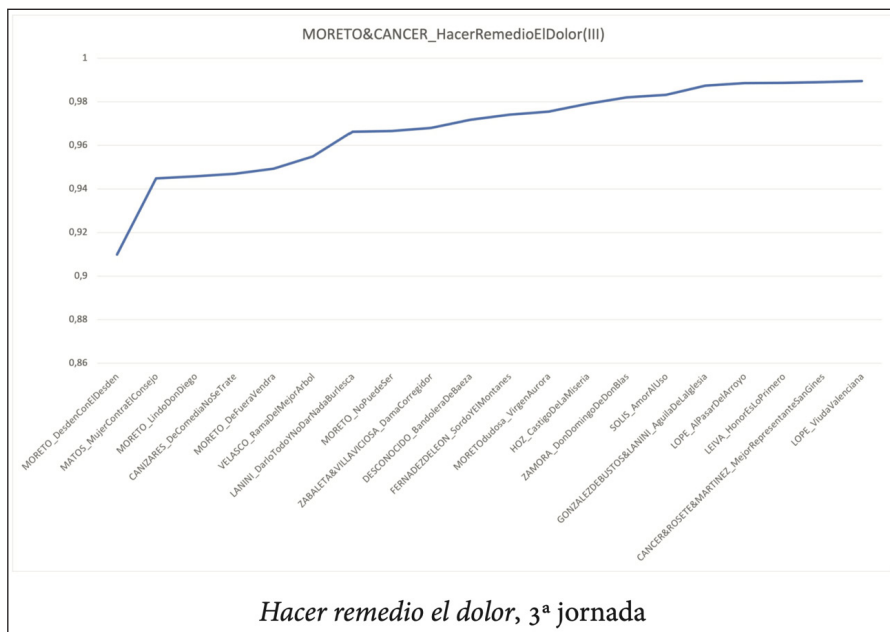
8. Según los datos que tenemos hasta el momento, Moreto colaboró con Matos en doce comedias, con Cáncer en diez y son seis las obras en las que participaron solo los tres dramaturgos (Lobato 2015: 336).

9. Se hace referencia a dramaturgos como Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Frago, Antonio Martínez de Meneses o Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, entre otros.

10. Agradezco a Álvaro Cuéllar González y Germán Vega García-Luengos, directores del proyecto *ETSO*, su ayuda a la hora de corroborar estos datos. Este portal trata de ofrecer análisis que puedan aportar luz sobre las atribuciones de la vasta producción del periodo aurisecular.

y el método DELTA, estas son las comedias que se sitúan más próximas a *Hacer remedio el dolor* en un corpus de más de 2700 textos teatrales:





Como puede verse en los gráficos, la tercera jornada es la que más se aproxima a otras piezas teatrales de Moreto, mientras que las mayores coincidencias con la producción de Matos Fragoso se encuentran en el segundo acto. En el caso de Cáncer, dado que solo tenemos constancia de dos comedias de autoría individual (*Las mocedades del Cid* y *La muerte de Valdovinos*), los resultados son poco significativos.¹¹

Sea como fuere, parece evidente que Moreto tuvo una responsabilidad decisiva en la gestación de la obra, como corrobora también el hecho de que el argumento de *Hacer remedio el dolor* presente muchas similitudes con una de las comedias moretianas más destacadas, *El desdén, con el desdén*, de la que la separan muy pocos años. Además, como intentaré demostrar en las siguientes páginas, este texto colaborado presenta muchos de los rasgos característicos de las reescrituras moretianas que parten de obras de Lope de Vega, por lo que parece evidente que estamos ante un nuevo caso de refundición.

11. “El resto de su producción corresponde, por una parte, a comedias en colaboración a veces de confusa autoría, y, por otra, a entremeses y otras piezas de teatro breve que, en principio, por su lenguaje propio y escasa longitud, no serían comparables a las obras mayores” (Lobato y Sánchez Ibáñez 2021: 21).

Análisis de las similitudes y divergencias más destacadas entre las dos comedias

La prueba de los ingenios narra cómo Florela, una noble dama de Mantua, ha sido abandonada por su amado Alejandro, quien, a pesar de haberle dado palabra de matrimonio, ha partido hacia Ferrara para pretender a Laura, duquesa y única heredera que, por voluntad de su padre, debe elegir marido. Por este motivo, la dama mantuana decide acudir a Ferrara para intentar recuperar el amor de su amado. En la corte de Ferrara se sucederán toda una serie de peripecias, ya que Florela, ocultando su identidad y haciéndose pasar por una joven llamada Diana, se convierte en secretaria de Laura con el fin de impedir su unión con Alejandro. Esta le propondrá que realice tres pruebas a sus pretendientes para dirimir quién será el elegido y, gracias a su ingenio, conseguirá que Laura se una finalmente con otro de los galanes protagonistas, de modo que ella podrá emparejarse de nuevo con Alejandro.

Por su parte, *Hacer remedio el dolor* dramatiza la historia de Casandra, una noble milanesa que ha llegado a Nápoles siguiendo a su amado Carlos, quien, a pesar de haberle prometido su mano, ha partido hacia tierras napolitanas para conquistar a Aurora, hija del conde Fabio, quien ha organizado un certamen para elegir a su futuro esposo. Al igual que ocurría en la comedia de Lope, Casandra, haciéndose pasar por una joven llamada Rosaura, consigue que Aurora la acoja como su secretaria y logrará desde dentro desviar la atención de esta hacia otro de sus pretendientes, Ludovico, con lo que finalmente podrá unirse de nuevo con Carlos.

Como puede apreciarse en estas líneas, la pieza colaborada sigue con gran fidelidad los rasgos argumentales de su fuente lopesca, pero estas similitudes no se producen en esta ocasión a la hora de segmentar la obra en cuadros escénicos,¹² ya que Cáncer, Matos y Moreto reducen drásticamente el número de macrosecuencias¹³ presentes en *La prueba de los ingenios* y modifican ligeramente el orden de los acontecimientos. Esta misma reducción se produce también en las otras dos refundiciones moretianas escritas en colaboración, *El príncipe perseguido* y *El mejor par de los doce* (Castrillo Alaguero 2023).

La primera jornada del hipotexto se divide en cuatro cuadros escénicos. El primero se desarrolla en Mantua, donde Florela presenta los hechos y anuncia su partida hacia Ferrara. El segundo se produce en el camino entre Mantua y Ferrara, donde Alejandro, el galán protagonista, acoge los servicios de Camacho, bachiller español y gracioso de la obra. El tercero tendrá lugar ya en la

12. Ruano de la Haza (2000: 69) define un cuadro como “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados”.

13. Para el concepto de macrosecuencia pueden consultarse los trabajos de Vitse (1998) y Antonucci (2019).

corte de Ferrara, donde Florela, suplantando su identidad, consigue que Laura la acoja como secretaria. El último cuadro sirve para introducir las tres pruebas que tendrán que superar los pretendientes a la mano de la duquesa. Por su parte, el texto colaborado arranca ya en los alrededores de Nápoles, donde se relatan los antecedentes de la acción, y en la segunda macrosecuencia narra la entrada de Casandra como secretaria de Aurora y el desarrollo de la primera prueba a la que tienen que enfrentarse sus pretendientes: debatir acerca de una cuestión amorosa relativa a si tiene más mérito amar antes de ver a la amada o una vez conocida.

En el segundo acto se produce de nuevo una reducción de cuadros escénicos en la comedia colaborada, ya que Lope lo divide en cinco macrosecuencias, mientras que Cáncer, Matos y Moreto lo fraccionan en dos. En *La prueba de los ingenios*, donde se juega constantemente con la suplantación de la identidad de Florela, que llega incluso a hacerse pasar por un hombre (Felis), solo se produce la celebración de la primera prueba (acertar un enigma), mientras que en *Hacer remedio el dolor* tiene lugar ya el segundo examen para los pretendientes (un sarao con máscaras y hachas en el que los galanes tendrán que elegir unas cintas de colores para emparejarse con las damas).

El mismo esquema se repite en la tercera jornada: cinco cuadros en el hipotexto y dos en la refundición. En *La prueba de los ingenios* tiene lugar la celebración de la segunda (un debate en el que los pretendientes tienen que defender ante la secretaria la idoneidad de las mujeres para las ciencias y el gobierno) y tercera prueba (el laberinto), mientras que en *Hacer remedio el dolor* solo se produce esta última: el pretendiente que logre llegar primero hasta la dama a través de un laberinto construido en su jardín será el que obtenga su mano.¹⁴ Por lo tanto, es evidente que los dramaturgos colaboradores tuvieron muy presente la comedia lopesca para la gestación de su obra, pero condensaron y concentraron la distribución de los acontecimientos, adelantando muchas de las secuencias clave y aportando su toque personal en varios momentos de la pieza.

Por otro lado, en lo que concierne a los personajes de las dos obras teatrales, se produce una notable reducción en *Hacer remedio el dolor* con respecto a *La prueba de los ingenios*, puesto que se pasa de veintidós en el hipotexto a diez en la refundición.¹⁵ Cáncer, Matos y Moreto eliminan muchos de los personaj-

14. Como señala Lobato (2011: 138), “el laberinto se constituye en uno de los símbolos más rentables del teatro áureo. Su mención y la confusión que provoca en quien lo recorre lo convierten en uno de los espacios dramáticos preferidos para manifestar situaciones de zozobra, en especial frente al amor. Es también el lugar de prueba del ingenio humano y, por tanto, cuando son varios los probados, el laberinto permite salir airoso al vencedor, que suele recibir en premio la mano de la mujer protagonista”.

15. Esta reducción de las *dramatis personae* es una de las señas de identidad más destacadas de todas las refundiciones moretianas (Castrillo Alaguero 2023).

jes secundarios recogidos en la comedia de Lope, como son los criados Mario, Leonicio, Ricardo, Mendoza o Marino, entre otros, o la figura del duque de Ferrara, personaje de autoridad que desaparece en la reescritura colaborada. No obstante, a pesar de esta reducción de las *dramatis personae*, son tan solo siete los personajes que frecuentan asiduamente el tablado en las dos piezas dramáticas:

<i>La prueba de los ingenios</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i>
Florela	Casandra
Alejandro	Carlos
Laura	Aurora
Camacho	Tortuga
Paris	Ludovico
El infante de Aragón	Roberto
Finea	Flora

Este es un dato característico de todas las refundiciones moretianas, incluidas las comedias escritas en colaboración. Por ejemplo, en *El príncipe perseguido*, que parte de la pieza lopesca *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, se pasa de más de treinta personajes en el hipotexto a diez en la reescritura. De igual forma, en *El mejor par de los doce*, cuya fuente es *Las pobreza de Reinaldos*, de Lope de Vega, se introducen seis personajes menos que en el modelo lopesco (Castrillo Alaguero en prensa).

Además, en la caracterización de estos personajes es donde se pueden apreciar las mayores diferencias entre *La prueba de los ingenios* y *Hacer remedio el dolor*. Florela (*La prueba de los ingenios*) y Casandra (*Hacer remedio el dolor*) son las damas protagonistas y poseen una serie de rasgos comunes en las dos obras, pero también ciertos elementos diferenciadores. En su primera aparición se nos muestran desoladas por el ultraje que acaba de suceder: a pesar de haber recibido palabra de matrimonio por parte de sus amantes (Alejandro/Carlos), las dos jóvenes han sido abandonadas por el galán, que ha partido a otra provincia italiana¹⁶ para participar en un certamen organizado con ocasión del casamiento de otra dama (Laura/Aurora):

16. En *La prueba de los ingenios* Florela es originaria de Mantua y se desplaza hasta Ferrara para intentar recuperar a su amado. Por su parte, *Hacer remedio el dolor* transcurre en Nápoles, aunque Casandra es natural de Milán.

<i>La prueba de los ingenios</i> ¹⁷	<i>Hacer remedio el dolor</i> ¹⁸
<p>FLORELA Y yo estoy desesperada; burlada mi honestidad, haré del dolor espada y de mi muerte piedad. [...] La fama de su valor sobredoraba mi afrenta; dos mil palabras me dio de que mi esposo sería. (Jornada I, vv. 2-5; 19-22)</p>	<p>CASANDRA Llegué a quererle, en efeto, y ya entre los dos resueltas nuestras bodas, en mí el fuego le aumentó la conveniencia. [...] Carlos en fin me dejó, y este desaire se cuenta por falta de mi hermosura, siendo de mi diligencia, que haberme yo declarado fue causa de su tibieza, y el verme suya y rendida hizo su llama pavesa, porque el amor es deseo y el que una cosa desea, al punto que la consigue, acabó el deseo della, y de deseirla o no, va en la cosa más perfeta de la esperanza a la mano la mitad de diferencia. (Jornada I, vv. 106-109;178-193)</p>

Por este motivo, decididas a recuperar el amor de sus prometidos, toman la decisión de partir hacia Ferrara/Nápoles para intentar entrar como secretarías en la corte de la dama que estos galanes van a pretender. Para ello, ocultarán su verdadera identidad y se harán pasar por otras personas (Diana en *La prueba de los ingenios*; Rosaura en *Hacer remedio el dolor*):

<i>La prueba de los ingenios</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i>
<p>FLORELA Una mujer soy que vengo a veros porque me ha dado vuestra fama este deseo; no soy señora, aunque soy noble y mi palabra os doy que si pretendiera empleo de mi persona en servir, que solo a vos os sirviera.</p>	<p>CASANDRA Señora, habiendo sabido que en bodas tan deseadas buscáis algunas criadas, a vuestros pies he venido, por ver si soy tan dichosa que esta fe puedo lograrla. [...]</p>

17. Cito por la edición de *La prueba de los ingenios* de Julián Molina.

18. Cito por la edición de *Hacer remedio el dolor* de María Luisa Lobato y Francisco Sánchez Ibáñez.

<i>La prueba de los ingenios</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i>
LAURA ¿Sois libre? FLORELA Si no lo fuera no me atreviera a decir que os sirviera con tal gusto.	AURORA A todo tu bien me obligo y haré que conmigo estés, ¿y cómo tu nombre es?
LAURA ¿De dónde sois? FLORELA Soy romana.	CASANDRA Rosaura. (Jornada I, vv. 588-593;600-603)
LAURA ¿Y es vuestro nombre? FLORELA Dána.	
LAURA Si vos queréis, mas no es justo, quedar en mi compañía partiremos lo que soy.	
FLORELA Mil gracias, señora, os doy, solo a serviros venía. (Jornada I, vv. 484-501)	

De igual modo, otra característica compartida es que, además de destacar por su hermosura, a las dos se las describe como jóvenes ingeniosas y discretas, con grandes conocimientos en todas las ramas del saber:

<i>La prueba de los ingenios</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i>
RICARDO. Y pues tanto has estudiado que te llaman la sibila de Mantua, y que al más letrado tu vivo ingenio aniquila, tantas veces laureado en celebrada poesía, natural filosofía y aritmética despierta, en matemática cierta y curiosa astrología, bien te sabrás consolar, divertir y entretener. (Jornada I, vv. 71-82)	CASANDRA Viéndome rica y hermosa, sola y en edad tan tierna, fue, a la falta de mi padre, sustituto mi prudencia. Con ella me di al estudio de las naturales letras: historia, filosofía y humanidad, de manera que creciendo mi hermosura con la opinión de discreta, comúnmente de Milán me llamaban la Minerva. (Jornada I, vv. 40-51)
LAURA. Conformo a vuestra persona vuestro entendimiento tanto que a ser sol me diera espanto ver el laurel que os corona. (Jornada I, vv. 450-453)	

Este hecho les permitirá ganarse la admiración de Laura y Aurora, que confiarán en ellas para organizar las pruebas que servirán para elegir al mejor de sus pretendientes. No obstante, los dramaturgos colaboradores diferirán ligeramente de su fuente lopesca en este sentido. Lope plantea tres pruebas de ingenio: la primera, acertar un enigma; la segunda, defender en un debate ante la secretaria la idoneidad de las mujeres para las ciencias y el gobierno; y la tercera, llegar hasta la dama a través de un laberinto construido en el jardín de su casa. Por su parte, Cáncer, Matos y Moreto modificaron en *Hacer remedio el dolor* dos de estos tres golpes de efecto: el primero, debatir acerca de una cuestión amorosa relativa a si tiene más mérito amar antes de ver a la amada o una vez conocida; el segundo, elegir unas cintas de colores en un sarao con máscaras y hachas para emparejarse con las damas; y el tercero, en este caso idéntico a la fuente, terminar el primero en la prueba del laberinto. No obstante, el objetivo de Florela y Casandra con estas pruebas será el mismo: desviar la atención de Laura y Aurora hacia otro de sus pretendientes, ya que temen que se puedan enamorar de sus prometidos.

Por el contrario, se advierten también una serie de diferencias. En primer lugar, la dama lopesca se muestra mucho más celosa cuando aprecia que Laura empieza a sentir algún tipo de estimación por Alejandro, y llega incluso a fingir que es un hombre llamado Felis para intentar desviar la atención de la duquesa:

FLORELA	<p>Laura mía, yo soy hombre, en mi tierra sobre celos maté del mismo señor a su príncipe heredero. Yo tenía seis hermanas y el peligro manifiesto me obligó a vestirme entre ellas el traje que ahora tengo. <i>(La prueba de los ingenios, Jornada I, vv. 974-981)</i></p>
---------	--

En segundo término, otro aspecto muy significativo de *La prueba de los ingenios* que no tiene correlato en *Hacer remedio el dolor* es el tratamiento ambiguo de la sexualidad entre Florela y Laura. Esta última expresa abiertamente en varias ocasiones el amor que siente por su secretaria:

LAURA.	Tuya seré como fui o la vida perderé. [...]
FLORELA	Si alguno llegare a verte, que no le admitas te pido.
LAURA.	Fía, amores, de mi amor.
FLORELA	Mira, dulce vida mía, que el amor nunca se fía sino de igual o mayor.
LAURA.	Ni el tuyo es igual al mío ni mayor le puede haber.
FLORELA	¿Que eres mía?
LAURA	Tu mujer.
FLORELA	Pues de esa palabra fío. <i>(La prueba de los ingenios, Jornada III, vv. 2859-2860; 2873-2882)</i>

Como señala Julio González Ruiz (2004: 153), “Lope apunta hacia una nueva estética, un nuevo ‘gusto’ del pueblo por lo admirable, lo raro, lo maravilloso”, lo que le hace “cuestionar los papeles sexuales tradicionales y oponer al discurso legal-patriarcal una nueva forma de amor”. No obstante, en el desenlace de la comedia, tanto Florela como Laura terminarán enlazadas con los galanes protagonistas, por lo que se esconderá ese conato de homosexualidad.

Alejandro (*La prueba de los ingenios*) y Carlos (*Hacer remedio el dolor*), por su parte, son los encargados de desempeñar el papel de galán protagonista. Los dos presentan un comportamiento muy reprochable al inicio de la obra, pues, a pesar de haberles dado palabra de matrimonio, han abandonado a sus amantes para participar en un certamen amoroso en otra ciudad italiana:

<i>La prueba de los ingenios</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i>
<p>ALEJANDRO. No aborrezco yo a Florela, que la quiero como a mí; quéjese del tiempo aquí, que es autor desta cautela. Él ofrece la ocasión en que tengo de casarme, pues habiendo de emplearme diversos sujetos son: una señora, aunque noble, a quien yo soy desigual como a la palma triunfal el rudo y humilde roble, o la bellísima Laura que, si la fama no miente,</p>	<p>CARLOS Solo para verme libre de Casandra, lo emprendiera, a no ganar en Aurora tanto honor y conveniencia. TORTUGA ¿Pues tú la aborreces? CARLOS No, mas me cansó de manera que se me acabó el amor. (Jornada I, vv. 322-328)</p>

<i>La prueba de los ingenios</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i>
<p>a la dichosa presente la edad antigua restaura y que el que fuere su esposo será duque de Ferrara. (Jornada I, vv. 146-163)</p>	

Sin embargo, mientras que la actitud de Alejandro radica en la búsqueda de mejora de su estatus social, en la conducta de Carlos se introduce el tema del desdén, que será un factor esencial en el engranaje de la pieza:

<p>CARLOS Mientras yo la quise bien y duró su resistencia, me pareció muy hermosa, la tuve por muy discreta, mas las cosas deseadas tienen grande diferencia desde el lejos del deseo a cuando a la mano llegan. Cuando yo la vi rendida hallé mil cosas en ella de imperfección en lo hermoso, ni en su discreción vi señas de más que bachillerías. (<i>Hacer remedio el dolor</i>, Jornada I, vv. 476-488)</p>
--

Este motivo estará presente también en algunas de las mejores comedias de Agustín Moreto, especialmente en una de sus obras más representativas, *El desdén, con el desdén*, cuya fecha de composición puede fijarse en torno a 1651-1652 (Lobato 2008: 26), es decir, en el mismo periodo aproximado que *Hacer remedio el dolor*. Mientras que en *El desdén* se muestra a una dama esquivia y a un galán con exceso de amor que debe aprender a disimularlo para que la joven cambie de actitud, en *Hacer remedio el dolor* tenemos a un caballero desdeñoso ante una mujer que le agobia con sus manifestaciones amorosas, motivo por el que la joven tiene que entender que debe fingirse indiferente si quiere recuperar el interés del galán.

Por otro lado, a medida que avanza la acción vemos también ciertas diferencias en la atracción que sienten Alejandro y Carlos por Laura y Aurora, respectivamente. Mientras que en los últimos versos de la tercera jornada el primero afirma “Estoy por Laura perdido” (*La prueba de los ingenios*, Jornada III, v. 2742), a mediados del segundo acto Carlos empieza a dudar si prefiere el amor de Aurora o el de la secretaria, que, con su desdén, ha comenzado a despertar su curiosidad: “No

acabo / de penetrarme yo el pecho, / que, ciego y equivocado, / de mi condición vencido / y de mi afecto engañado, / ni sé cuál es la que quiero / ni sé cuál es la que amo” (*Hacer remedio el dolor*, Jornada II, vv. 1639-1645). De hecho, una vez que descubren la verdadera identidad de estas damas, su actitud es completamente opuesta, ya que, mientras Alejandro mantiene su inclinación por Laura, Carlos se lamenta del error que ha cometido despreciando a Casandra:

<i>La prueba de los ingenios</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i>
<p>ALEJANDRO Estoy de manera que hoy a Mantua me volviera si Amor me diera lugar, que aquesta mujer o arpía venga contra su decoro para que Laura, que adoro, ya no lo pueda ser mía. (Jornada III, vv. 2732-2738)</p>	<p>CARLOS Casandra, señora, espera, ¡ay de mí!, que ya confieso que fui ingrato, necio y loco. (Jornada III, vv. 2690-2692)</p>

Esta situación se aprecia también en el desenlace de la comedia, ya que Carlos pide perdón públicamente a Casandra y suplica para que esta le dé su mano de nuevo, mientras que Alejandro simplemente reconoce que Florela es su mujer, emitiendo unas palabras mucho menos emotivas:

<i>La prueba de los ingenios</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i>
<p>ALEJANDRO Laura engañada, ya es tiempo que diga yo la verdad: da la mano a Paris luego, que Diana es mi mujer y todos estos enredos han sido para estorbar conmigo tu casamiento: esta es Florela de Mantua. (Jornada III, vv. 3370-3377)</p>	<p>CARLOS Antes, divina Casandra, que castigo tan severo ejecutes en mi vida, pongo a tus plantas mi cuello. Y por perdón del delito con que te ofendí te ruego que me des antes la muerte que en mi presencia a otro dueño des la mano. Y vos, Aurora, en albricias del empleo tan dichoso que lográis, que dure siglos eternos, os pido que con Casandra intercedáis por mi ruego. (Jornada III, vv. 3022-3035)</p>

En lo que respecta a Laura (*La prueba de los ingenios*) y Aurora (*Hacer remedio el dolor*), son las damas encargadas de generar y avivar la disputa amorosa que se producirá entre la pareja protagonista, ya que el certamen que se organiza con

ocasión de su casamiento dará lugar a toda una serie de peripecias en las dos piezas teatrales. En el caso de Laura, será la voluntad de su anciano padre quien la obligue a contraer matrimonio: “El Duque es viejo y la quiere / casar porque, en fin, si muere / no elija como mujer” (*La prueba de los ingenios*, Jornada I, vv. 36-38). Sin embargo, la joven no se muestra muy entusiasmada con ninguno de sus pretendientes, ya que considera que solo la quieren por su estatus social: “Nadie me puede agradar. / [...] / También nace no inclinarme / a nadie que me pretenda / el ver que no es por la prenda / ni se funda en solo amarme, / que todos vienen aquí / a ser duques de Ferrara, / que su deseo repara / más en mi estado que en mí” (*La prueba de los ingenios*, Jornada I, vv. 334; 342-349). Por el contrario, la decisión de Aurora no ha sido impuesta por ningún agente externo, sino que ha surgido por iniciativa propia: “El conde Fabio, su padre, / la dejó tan rica herencia / y ella, al verse pretendida / de muchos que la desean, / ha hecho su casamiento / certamen de competencias” (*Hacer remedio el dolor*, Jornada I, vv. 226-231). Por este motivo quiere elegir al pretendiente más adecuado para ella: “Su discreción inferir / quiero; y por hazaña nueva, / con una y con otra prueba, / el más digno he de elegir” (*Hacer remedio el dolor*, Jornada I, vv. 536-539).

En consecuencia, en el transcurso de la acción veremos cómo la dama lopesca se mostrará más apasionada por su relación sentimental con la fingida secretaria que por contraer matrimonio con alguno de sus pretendientes masculinos. De hecho, en el desenlace de la comedia, cuando Florela descubre su verdadera identidad y le da su mano a Alejandro, Laura se empareja sin mucho entusiasmo con el duque de Urbino: “Paris, perdonad, que creo / que un ingenio de mujer / es prueba de mil ingenios” (*La prueba de los ingenios*, Jornada III, vv. 3388-3390). Por el contrario, la joven de la comedia colaborada mantendrá su interés por contraer matrimonio y, aunque muestra predilección por Carlos, no renuncia a ninguno de sus pretendientes: “porque aunque yo deseara / que Carlos fuera el discreto, / ya de su amor desconfío / por el descuido tan necio / que en el sarao tuvo anoche, / y siguiendo tu consejo, / al más discreto y amante / quiero elegir por mi dueño” (*Hacer remedio el dolor*, Jornada III, vv. 2472-2479). De hecho, terminará enlazada con Ludovico, que es el primero que consigue finalizar la prueba del laberinto: “Ya, Ludovico, que vos / habéis tenido el acierto, / yo os doy contenta la mano” (*Hacer remedio el dolor*, Jornada III, vv. 3012-3014).

Por último, Camacho (*La prueba de los ingenios*) y Tortuga (*Hacer remedio el dolor*) son los encargados de representar el papel del gracioso, dado que son los principales agentes de comicidad en los dos textos, con un rol muy protagonista.¹⁹ Con la introducción de este bachiller español en tierras italianas Lope bus-

19. Camacho interviene en *La prueba de los ingenios* en un total de 706 versos, mientras que Tortuga lo hace en *Hacer remedio el dolor* en 419, lo que representa, respectivamente, el 20,66% del total de intervenciones de la obra lopesca y el 13,71% del total de los parlamentos de la refundición colaborada.

caba atraer la simpatía del público, que podía identificarse con este compatriota puesto sobre el escenario. Camacho alternará erudición con ingenio picaresco, como puede observarse en la escena en que le propone a Alejandro que, para intentar seducir a Florela y, de este modo, sonsacarle la frase clave para salir del laberinto, va a presentarse bajo la falsa identidad de don Lucas de Galicia, marqués de la Malafaba: “Que vestido / fingiendo ser un título de España, / pues no soy conocido de ninguno, / podré servirla aquí, y está seguro / del ingenio diabólico que tengo, / que no solo el secreto que te importa / le sacaré del pecho, pero el alma, / a fuerza de embelecocos y razones” (*La prueba de los ingenios*, Jornada II, vv. 1343-1350). Del mismo modo, le cuenta a su amo que, para poder sobrevivir dentro del laberinto, ha convencido al duque de Ferrara para que introduzca una fuente de mármol en el jardín en la que ha metido cajas con todo tipo de provisiones:

CAMACHO	Pues mira si necio soy que en el laberinto espero meter sustento de un mes con una invención que tengo, y yesca, eslabón y piedra para que acendamos fuego.
ALEJANDRO	¿Cómo?
CAMACHO	Al Duque di a entender que una fuente le presento, todas las piezas en cajas y él la quiere poner dentro del jardín del laberinto, y yo en ellas poner pienso muy lindas botas de vino, jamones cocidos, quesos, bizcocho y conservas ricas.
ALEJANDRO	Estraña invención.
CAMACHO	No creo que aunque dentro nos perdamos nos falte en un mes sustento.
	(<i>La prueba de los ingenios</i> , Jornada II, vv. 2222-2239)

Por otro lado, fiel a las características de este tipo de personajes, se mostrará amante del buen comer y del descanso (“pero si alguno quisiere / buscarme, voyme a la vega, / donde si me hallaren bien, / a sombras de una alameda, / y si no, estaré en mi casa: / si es mediodía, en la mesa / y si es de noche, en la cama, / ¡tanto la cólera ciega”, *La prueba de los ingenios*, Jornada III, vv. 2699-2706) y protagonizará varias escenas hilarantes, como aquella en la que critica la abundancia de coches en la corte española:

ALEJANDRO	En la corte de España ¿qué apellido es el más general y conocido?
CAMACHO	Coche es más común, y me parece que llamarme [he] don Coche. (<i>La prueba de los ingenios</i> , Jornada II, vv. 1364-1367)

Por su parte, Tortuga será el fiel acompañante de Carlos en todas sus aventuras napolitanas, rebajando continuamente la tensión de las escenas más sobrecogedoras. Por ejemplo, en el primer encuentro entre Carlos y Casandra, cuando la dama, ocultando su verdadera identidad, le pregunta al galán el motivo de su abandono, este se entromete y afirma:

CASANDRA	¿Y qué defecto tenía aquesa dama tan necia que su fineza os mostró para perderos con ella?
TORTUGA	Uno muy grande.
CASANDRA	¿Y cuál fue?
TORTUGA	Ser demasiado discreta, demasiadamente airosa, demasiadamente bella, demasiadamente rica, demasiadamente atenta, y son tantas demasías que cansarán a cualquiera. (<i>Hacer remedio el dolor</i> , Jornada I, vv. 464-475)

Del mismo modo, obsesionado por mejorar su posición económica mediante el casamiento de su amo con Aurora, desplegará su comicidad cuando Carlos, que no ha podido reconocer todavía a la fingida Rosaura, alaba la belleza de la dama, a lo que Tortuga le replica que puede tener muchas imperfecciones: “¿Cuál? Ser chata, tuerta y zurda / si no tiene ojo derecho, / y supuesta esta porfía, / ya tu amor a Aurora deja” (*Hacer remedio el dolor*, Jornada III, vv. 2082-2085). Además, conocedor del desdén de su dueño, afirma: “Hasta llegar-te a querer, / yo te abono la fineza, / pero si a quererte empieza, / huirías, y luego a creer / que si a torear saliera / tu brío, dello saldrías / muy mal. [...] / Porque pienso que huirás / del toro que te quisiera” (*Hacer remedio el dolor*, Jornada III, vv. 2110-2118). De hecho, cuando Carlos se da cuenta de que la dama que se oculta bajo el nombre de Rosaura es, en realidad, Casandra, y se lamenta por haberla dejado escapar, señala: “Aquese es juicio de hambriento, / pues siempre el plato del otro / parece que va más lleno” (*Hacer remedio el dolor*, Jornada III, vv. 2591-2593).

Por otro lado, una escena compartida con la fuente es aquella en la que Tortuga, para poder entrar en el laberinto y ayudar a su amo introduciendo toda una serie de provisiones, se hace pasar por el conde Julio Macarroni:

TORTUGA	Gran cosa es un buen ingenio, un bravo arbitrio he pensado para salir aunque erremos las letras.
CARLOS	¿No ves que yo he de entrar solo allá dentro?
TORTUGA	Pues ¿no podré yo fingirme un galán aventurero y entrar allá?
	(<i>Hacer remedio el dolor</i> , Jornada III, vv. 2800-2807)

A diferencia de la comedia fuente, donde Camacho terminará enlazado con la criada Finea, en *Hacer remedio el dolor* no se produce el emparejamiento entre Tortuga y Flora.

Otro aspecto llamativo es la reducción de las referencias a la mitología clásica en el texto colaborado. En *La prueba de los ingenios* son varios los pasajes en los que Lope hace palpable esta influencia. En primer lugar, cuando Florela oculta su identidad elige el nombre de Diana, diosa de la caza y de la naturaleza salvaje, caracterizada por ser cruel y vengativa con quien se atreviese a ofenderla. En segundo término, cuando se produce el primer encuentro entre Laura y Florela, la duquesa de Ferrara establece un explícito paralelismo con el mito de Apolo y Dafne: “Cuando yo fuera / el sol, mis rayos os diera, / de rendido al que se ve / en la belleza divina / de esos ojos” (*La prueba de los ingenios*, Jornada I, vv. 399-403). Además, le recuerda a la secretaria la metamorfosis de Dafne en laurel y le suplica que no se repita ese trágico suceso: “Sol me hacéis, y como os veo / con tanto laurel divino / de ese ingenio peregrino / justo y famoso trofeo, / temo renovar la historia” (*La prueba de los ingenios*, Jornada I, vv. 466-470). Por otro lado, se citan en la pieza lopesca las relaciones *contra natura* de Pasifae, Semíramis y otros personajes femeninos mitológicos que le sirven al dramaturgo “para ejemplificar el comportamiento sexual irregular que se sale de la norma y responde exclusivamente a su apetito, a sus impulsos” (González Ruiz 2004: 151):

FINEA	¿Y amarte no puede ser por mujer?
FLORELA	Mal.
FINEA	¿Cómo así?
FLORELA.	Porque tú no alcanzarás lo que es platónico amor.
FINEA	Basta que sepa el rigor de que tú ignorante estás habiendo estudiado tanto, pues Pasífae un toro amó; Cipariso un ciervo y dio a toda la Persia espanto; Jerjes, poniendo su amor en un plátano; un caballo Semíramis quiso y callo otras muchas por su honor. Peces y árboles amaron muchos, y estatuas también; querer a una mujer bien ¿qué decretos lo vedaron? <i>(La prueba de los ingenios, Jornada II, vv. 1822-1839)</i>

Por su parte, en *Hacer remedio el dolor* se reduce drásticamente el empleo de estas referencias clásicas, ya que solo se mantiene la idea de la construcción del laberinto a imitación del levantado por Dédalo en Creta:

	<i>La prueba de los ingenios</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i>
ALEJANDRO	Y cuando en ellos la venciese un hombre, cosa que con mujer no es grande prueba, le queda por entrar el laberinto donde dicen que piensa recogerse en estando acabado y que es de forma que vence al que hizo Dédalo y en Creta tuvo escondido al fiero Minotauro, llamado así del toro y del rey Minos. (Jornada II, vv. 1287-1294)	FLORA Mas aunque entre todos ellos Alberto es más de su gusto, ella, con el escarmiento de Carlos, quiere escoger al que fuere más discreto, y para esto ha formado un laberinto su ingenio con más arte que el de Creta. (Jornada III, vv. 2302-2309)

Por último, en lo concerniente a la métrica de las dos piezas teatrales, en esta ocasión no se observa una gran reducción entre el hipotexto y la refundición colaborada. En *La prueba de los ingenios* se usan ocho formas estróficas (romance, redondillas, quintillas, sonetos, endecasílabos sueltos, octavas reales, tercetos

encadenados y copla real),²⁰ mientras que en *Hacer remedio el dolor* se emplean siete (romance, redondillas, quintillas, pareados, coplas de arte menor, décimas y sexteto-lira).²¹ Sin embargo, sí se aprecia una menor alternancia entre ellas en la obra de Cáncer, Matos y Moreto, puesto que el romance (75,9%) y las redondillas (13,1%) representan casi el 90% del total de las formas métricas empleadas en el texto colaborado. Esta menor variedad estrófica es característica de gran parte de las refundiciones moretianas, incluidas las comedias escritas en colaboración. En *El príncipe perseguido* las redondillas y las quintillas, los metros más empleados por Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses, representan, respectivamente, el 48,17% y el 40,04% del total de formas estróficas de la refundición. Por su parte, en *El mejor par de los doce* el romance es la estrofa más utilizada por Matos y Moreto y tiene un porcentaje de uso del 78,3% del total de formas métricas de la reescritura (Castrillo Alaguero 2023).

Por otro lado, como se puede detectar en los diferentes pasajes textuales analizados a lo largo del artículo, cuando los dramaturgos colaboradores recuperan parlamentos muy similares a los que se encuentran en la comedia de Lope, unas veces mantienen la estrofa presente en el hipotexto y otras se diferencian de ella:

<i>La prueba de los ingenios</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i>	Estrofa
vv. 2-22	vv. 106-193	Quintillas y romance
vv. 484-501	vv. 588-603	Redondillas y redondillas
vv. 1287-1294	vv. 2302-2309	Endecasílabos sueltos y romance en <i>-eo</i>
vv. 3370-3377	vv. 3022-3035	Romance en <i>-eo</i> y romance en <i>-eo</i>

Conclusiones

La práctica refundidora fue habitual en las comedias escritas en colaboración por Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto, pertenecientes todos ellos a la generación de Calderón de la Barca, ya que probablemente les facilitaría la escritura de consuno, lo que les permitiría repartirse la materia dramática con mayor eficacia y evitar así contradicciones entre jornadas. Como señala Alviti (2006: 17), “si evince che il *corpus* [de comedias en colaboración],

20. Información sacada de la edición de *La prueba de los ingenios* realizada por Julián Molina.

21. Datos tomados de la edición de *Hacer remedio el dolor* realizada por María Luisa Lobato y Francisco Sánchez Ibáñez.

pur nell'eterogeneità tematica, cronologica, di registro, è contraddistinto da una caratteristica estesa e generalizzata, strutturante: il soggetto dei componimenti drammatici scritti *de consuno* non è mai originale. Spesso si tratta di *refundiciones* di opere teatrali precedenti”.

En este caso, se puede afirmar que Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto partieron de *La prueba de los ingenios* de Lope de Vega a la hora de componer *Hacer remedio el dolor*. No obstante, como ocurre en la mayoría de las refundiciones moretianas (Castrillo Alaguero 2023), realizaron en la pieza colaborada una serie de modificaciones como la simplificación de la acción dramática, la reducción de personajes y de cuadros escénicos, la disminución de las referencias mitológicas o la menor alternancia métrica, entre otras cosas. Además, mantuvieron la relevancia del elemento cómico, aspecto muy característico dentro de la dramaturgia de Moreto. Por todo ello, se puede añadir *Hacer remedio el dolor* a la lista de refundiciones acometidas por Agustín Moreto a partir de obras anteriores, en este caso tomando como modelo un texto de Lope de Vega.

Bibliografía

- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del siglo de oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Florencia, Alinea Editrice, 2006.
- ALVITI, Roberta, “El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía”, en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, coord. Juan Matas Caballero, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 15-27.
- ANTONUCCI, Fausta, “La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas en el teatro de Calderón y la realización de la Base de Datos *Calderón Digital*”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, XIII (2019), pp. 319-332.
- CASSOL, Alessandro, “Consideraciones en torno a las comedias en colaboración de la época áurea”, en *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. Patrizia Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 52-61.
- CASTRILLO ALAGUERO, Javier, “Un nuevo caso de reescritura Lope-Moreto: *El piadoso aragonés* y *El hijo obediente*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 255-269.
- CASTRILLO ALAGUERO, Javier, *La reescritura en el teatro español del Siglo de Oro: Agustín Moreto refunde a Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2023.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA LUENGOS, *ESTO. Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro. 2017-2022*, recurso web, en línea, <<http://www.etsa.es/>>
- FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, Luis [1856], *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña coleccionadas e ilustrada por don Luis Fernández-Guerra y Orbe*, Madrid, Atlas, 1950, BAE, t. XXXIX.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, publicación en web, en línea, <<https://catcom.uv.es/>>.
- FERRER VALLS, Teresa (coord.), *ASODAT. Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*, publicación en web, en línea, <<https://asodat.uv.es/>>.
- GONZÁLEZ MAYA, Juan Carlos, “*Vejamen de D. Jerónimo de Cáncer*. Estudio, edición crítica y notas”, *Criticón*, XCVI (2006), pp. 87-114.
- GONZÁLEZ RUIZ, Julio, “Poética y monstruosidad: homoerotismo en *La prueba de los ingenios*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXIX, 1 (2004), pp. 143-155.
- KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton (Massachusetts), Department of Modern Languages of Smith College, 1932.
- LOBATO, María Luisa, “Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas comedias (1637-1654)”, en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Vervuert, 2008, pp. 15-37.

- LOBATO, María Luisa, “Ciego laberinto que humana memoria siente: medio natural y estado de conciencia en el teatro español barroco”, en *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: Savoirs et représentations: XV-XVII siècles*, París, Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 121-138.
- LOBATO, María Luisa, “Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración”, *Bulletin of Spanish Studies*, XCII, 8-10 (2015), pp. 333-346.
- LOBATO, María Luisa y Francisco Sánchez Ibáñez, “Prólogo” a Agustín Moreto, *Hacer remedio el dolor*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, 20), 2021, pp. 1-39.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, “Agustín Moreto reescribe a Lope de Vega: cuestiones espaciales”, en *Monstruos en apariencias llenos: espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 167-181.
- MOLINA, Julián, “Prólogo” a Lope de Vega, *La prueba de los ingenios*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio, 20.07, 3 vols., I, pp. 39-54.
- MORETO, Agustín y Jerónimo de Cáncer y Velasco y Juan de Matos Frago, *Hacer remedio el dolor*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Sánchez Ibáñez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, 20), 2021.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- SERRALTA, Frédéric, “El pre-figurón ‘todoterreno’ de *La prueba de los ingenios* (Lope de Vega)”, *Criticón*, CXXII (2014), pp. 107-115.
- VEGA, Lope de, *La prueba de los ingenios*, ed. Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio, 2007, 3 vols., I, pp. 55-148.
- SÁEZ REPOSO, Francisco, “El empleo de música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto”, en *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo. Nuevos enfoques desde una perspectiva multidisciplinaria*, coord. Oana Andreia Sambrian, Craiova, Sitech, 2009, pp. 102-111.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, “Ni castigo ni venganza: la figura del rey en *Antíoco y Seleuco*, de Moreto”, en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 237-268.
- VITSE, Marc, “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*”, en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

ZUGASTI, Miguel, “Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, ed. Mar Zubieta, Madrid, volumen monográfico de la revista *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 65-102.



La Margarita preciosa y mercader amante, una comedia inédita del padre Pedro Salas

Ricardo Enguix

Kaunas University of Technology
ricardo.enguix@ktu.lt

Recepción: 21/02/2022, Aceptación: 24/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

El objetivo de este artículo es realizar un estudio preliminar de *La Margarita preciosa y mercader amante*, comedia atribuida al dramaturgo jesuita Pedro Salas, conservada de forma manuscrita e inédita.

Palabras clave

Pedro Salas; Siglo de Oro; Teatro jesuita; Teatro escolar.

Abstract

English title. *La Margarita preciosa y mercader amante*, an unedited drama play by Father Pedro Salas.

The aim of this paper is to carry a preliminary study of *La Margarita preciosa y mercader amante*, a drama play attributed to the Jesuit playwright Pedro Salas, preserved in manuscript form and unedited.

Keywords

Pedro Salas; Golden Age; Jesuit Theater; Scholar Theater.

Gracias al esfuerzo de investigadores como Justo García Soriano, Julio Alonso Asenjo, Jesús Menéndez Peláez, Nigel Griffin o Cayo González Gutiérrez, están siendo reconocidos por parte de la crítica el valor e importancia que tuvo el teatro escolar jesuita durante nuestro Siglo de Oro,¹ pues la ingente actividad teatral que fue llevada a cabo por las instituciones académicas de la orden ignaciana² no solo contribuyó a difundir entre la masa popular el gusto por el arte escénico, sino que también fue una cantera de autores y actores (Alonso Asenjo 1995: 35-38). Textos teatrales que, en su gran mayoría, se han conservado de forma manuscrita,³ aglutinados, por lo general, en códices facticios diseminados en distintas bibliotecas de varios continentes; hecho que no solo ha condicionado que la labor de los citados investigadores se haya mostrado especialmente ardua, sino que hoy en día sigue dificultando el acceso de estas obras a todo aquel que quiera estudiar el corpus teatral ignaciano, quedando lastrada, por consiguiente, su investigación.

Un buen ejemplo de esta circunstancia puede observarse en la figura del padre Pedro Salas,⁴ dramaturgo jesuita cuya obra conservada, aún inédita, se ha preservado en varios códices, en concreto en el manuscrito Ms. 9/2570 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, que incluye ocho piezas atribuíbles a Pedro Salas,⁵ y el manuscrito Ms. 338 del Archivo de España de la Com-

1. Durante décadas se minusvaloró el teatro jesuita por parte de la crítica, debido, en parte, a que los propios historiadores de la Compañía consideraban sus producciones como meros ejercicios pedagógicos (González Gutiérrez 1994: 68), y por el hecho de que para algunos estudiosos era un teatro que no tenía interés “ni por su invención ni por su mérito”, como señalaban Gayangos y Vedia (Alonso Asenjo 1995: 14), o simplemente por considerar mediocres las plumas que componían estas obras, como en el caso de Othón Arróniz (1977: 30). Postulados que, gracias a la atención crítica que ha recibido el teatro jesuita en los últimos tiempos, han quedado atrás. Puede consultarse una revisión de la bibliografía básica acerca del teatro jesuita en Martínez Quevedo (2014).

2. Para hacerse una idea de la magnitud del fenómeno teatral jesuita puede consultarse la base de datos *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* —en adelante *CATEH*— dirigida por Julio Alonso Asenjo, que alberga centenares de fichas de espectáculos teatrales y parateatrales organizados por la Compañía.

3. Si bien algunas piezas jesuitas fueron impresas en la época, como *El fénix de España* del padre Calleja o la *Comedia de san Francisco de Borja* del padre Bocanegra, el grueso de la producción dramática de la Compañía se ha conservado de forma manuscrita.

4. Nacido en Madrid en enero de 1585, ingresó en la Compañía en mayo de 1602. Pasó gran parte de su vida en el colegio de san Ambrosio de Valladolid, centro educativo en el que ejerció, principalmente, de maestro de Retórica y Gramática. Falleció el 13 de septiembre de 1664 (Menéndez Peláez 2007: 123).

5. Cuatro de estas piezas reflejan en sus manuscritos de forma explícita la autoría del padre Salas —en concreto el *Coloquio del primer estudiante y mayorazgo trocado*, *Beato Luis Gonzaga*, el *Coloquio de la Escolástica triunfante y Babilonia nueva*, el *Auto sacramental del casamiento dos veces y hermosura de Raquel*, y el *Auto sacramental de Ruth*—, mientras que las cuatro restantes —*El soldado estudiante que es la niñez del beato Luis Gonzaga*, *El niño constante, que es la historia de Chicacata y Chicatora*, el *Coloquio de la estrella del mar*, y el *Auto de la hambre del mundo*— han sido atribuidas al ingenio de Pedro Salas por el hecho de estar alojadas en el código entre las obras

pañía de Jesús, que recoge, entre los folios 68r-120r, la comedia de *La Margarita preciosa y mercader amante*, obra objeto de estudio de este trabajo.⁶

El texto manuscrito de *La Margarita preciosa*

Al estar contenida la pieza en un códice facticio, la numeración que acabamos de apuntar aparece, escrita a lápiz, en la parte baja del recto de cada folio, mientras que en la esquina superior derecha encontramos la numeración que le dio el copista del texto, que comprende los folios 1r-52r. Por otro lado, la obra fue transcrita por una sola mano y su texto está dispuesto a una columna. Copista que, a nuestro juicio, no puede identificarse con el padre Pedro Salas, pues el manuscrito presenta numerosas lagunas y erratas. Buen ejemplo de esto puede observarse en el folio 103v, donde encontramos una sección integrada por octavas reales en la que faltan varios versos, tal y como evidencia la siguiente cala textual:

MARGARITA	Ante su trono y celestial presencia.
CELIO	¡Oh, Margarita!, visto lo que dices mi pecho de justicia lleno falla que con esos herrados y con clavos sirvan en casa humildes como esclavos.

La laguna que presentan estos versos no solo es manifiesta a nivel métrico, pues al menos faltarían siete versos de una octava y cuatro de otra, sino que, además, se evidencia en el plano argumental, ya que el arranque de la intervención de Celio no concuerda con el verso que declama Margarita. Esta y otras omisiones imposibilitan cifrar de forma precisa la extensión de la obra, aunque, a tenor de nuestros cálculos, estimamos que contaba con, al menos, tres millares de versos que gozan de una notable polimetría, pues cerca de un 12% estarían

arriba citadas. También se le han atribuido, como recoge Urzáiz Tortajada, algunas de las composiciones contenidas en el manuscrito Ms. 9/2571 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, en concreto la *Comedia del hijo de sí mismo* y la *Tragedia del triunfo del alma o padrino desposado* (2002: 588), aunque en ellas no se hace referencia explícita al jesuita madrileño, y la *Comedia alegórica de la bachillería engañada*, localizada en el manuscrito Ms. 9/2572 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (CATEH, ficha 162), a las que habría que sumar la comedia *El domine Lucas y la fiesta en el aire*, atribuida al ingenio del padre Salas por Barrera y Leirado (1860: 352), pieza cuyo único testimonio manuscrito se habría perdido (García Soriano 1945: 329). Obras que, en su conjunto, apenas han recibido atención por parte de la crítica.

6. Buena muestra de la escasa atención que han recibido tanto la obra dramática del padre Salas en general como la comedia que nos ocupa en particular es el hecho de que esta no figura en los catálogos y repertorios de Fajardo (f. 33r), Durán (ff. 420r-420v), Médel del Castillo (1735: 205), García de la Huerta (1785: 210), Mesonero Romanos (1859: 38), Alenda (1918: 494) y Barrera y Leirado, que no la incluye en la corta nómina de piezas que atribuye al padre Salas (1860: 352).

dispuestos en estrofas de origen italiano.⁷ A este respecto también estimamos oportuno señalar que, teniendo en cuenta que, en su conjunto, las redondillas y quintillas suponen casi tres cuartas partes de la composición (en concreto un 31,68% y un 41,43% respectivamente), que el romance solo está presente en un 9,31% de la pieza y que las décimas suponen otro 2,99%,⁸ podríamos conjeturar la horquilla temporal en la que fue compuesta la obra, pues si según Rodríguez López-Vázquez a partir de 1610 decae el uso de la quintilla en el teatro hispano en favor del romance y de la décima (1990: 7), la obra pudo ser compuesta durante la primera década del XVII, quizá en Soria, donde se sabe que el padre Salas ejercía como maestro de Gramática en el colegio regentado por la Compañía de Jesús en 1611 (Urzáiz Tortajada 2002: 588).

Por otro lado, que el único testimonio de *La Margarita preciosa* conservado presente secciones bastante estragadas indicaría, a nuestro juicio, que la obra gozó de gran difusión entre los colegios de la orden ignaciana, pues era bastante habitual que los centros intercambiaran piezas dramáticas entre sí.⁹

En cuanto a la posible representación del texto¹⁰ y las circunstancias que llevaron a su composición, poca información aporta el manuscrito. Uno de los datos que podría ayudarnos a ubicar la obra es el hecho de que la acción de gran parte de la primera jornada está localizada en Sevilla, tal y como se desprende de estos versos:

Salta en la playa, Lucinda,
que el sagrado Betis lava,
que ya porque un alma esclava
a Celio sus glorias rinda,
me da su flecha mi aljaba.
Esta es la bella Sevilla,
del mundo otra maravilla,
en tratos nueva Micenas,
gloria y honor de Castilla

(f. 5r)

7. En concreto en la obra habría un soneto (0,46% de la composición), una silva (0,69%) y varias tiradas de octavas reales (4,79%), tercetos encadenados (1,49%) y sextetos lira (4,79%).

8. Tan solo habría una tirada de décimas, ubicada en las postrimerías de la composición.

9. Hay que tener en cuenta que los colegios jesuitas podían organizar numerosas representaciones a lo largo del año, siendo algunas de ellas periódicas, como la celebración del inicio y final de curso, o de advocaciones locales o del centro, y otras con carácter circunstancial, como festejar las beatificaciones o canonizaciones de miembros de la Orden, por lo que, ante la ingente demanda de textos teatrales, fue habitual que las obras pasaran de un centro a otro. A modo de ejemplo de esta práctica podemos apuntar la obra protagonizada por san Francisco de Borja que fue representada en la iglesia del colegio que la Compañía regentaba en Marchena en octubre de 1671, que fue traída de Sevilla para tal fin (Lozano 2002: 330).

10. No hay noticias de la representación de la obra ni en *CATEH* ni en *CATCOM*, base de datos dirigida por Teresa Ferrer Valls que tiene por objetivo la creación de un calendario de representaciones teatrales en España durante los siglos XVI y XVII a partir de la documentación teatral conservada.

Si bien no es la única alusión a la capital hispalense que tiene lugar en la obra,¹¹ destaca por su evidente tono encomiástico. Hecho que llama bastante la atención, pues, según los catálogos jesuitas de la provincia de Castilla, el padre Salas no ejerció la docencia en el colegio que la Compañía regentaba en Sevilla, y que a nuestro parecer podría deberse a varios motivos. El primero y más lógico es pensar que se trata de la mera contextualización de la primera parte de la jornada en uno de los puertos más importantes de la época, pues no se debe olvidar el auge demográfico y comercial de Sevilla tras ser elegida por los Reyes Católicos en 1503 para ser la sede de la Casa de la Contratación, lo que supuso que con el paso de los años se convirtiera en una de las ciudades más populosas y cosmopolitas de Europa (Pérez-Mallaína 1997: 23). Sin embargo, a nuestro modo de ver, también podrían haberse dado otros supuestos. Por un lado, cabría la posibilidad de que el padre Salas escribiera la obra por encargo para ser representada en Sevilla, pues era bastante habitual que los dramaturgos de la Compañía de cierto renombre compusieran obras para otros colegios.¹² Por otro, debido a lo deturpado que ha llegado hasta nosotros el texto en algunas de sus secciones, es plausible presuponer, como quedó dicho, que el texto tuviera gran difusión y fuera de colegio en colegio, por lo que tampoco podría descartarse que la pieza original del padre Salas fuera modificada para ser escenificada en la capital hispalense, pues la adaptación de textos teatrales, e incluso su refundición, también era práctica habitual en los colegios jesuitas.¹³

En cuanto a las circunstancias para las que fue compuesta la pieza, pueden rastrearse en sus primeros compases algunas referencias a la Semana Santa; la

11. Con anterioridad a esta referencia, un personaje de origen portugués apunta que “E Sevilla a mais bella / de cantas o mundo tein” (f. 72r). Más adelante, a mediados de la primera jornada, se vuelve a mencionar la capital hispalense: “A Tirreno el mercader / en la feria de Sevilla” (f. 78r). La última alusión a la ciudad se halla en los primeros compases de la segunda jornada:

Es en España gloriosa
la gran ciudad de Sevilla,
por augusta, noble y bella,
por fértil, célebre y rica.

(f. 88v)

12. A este respecto podemos apuntar *Las glorias del mejor siglo* del padre Valentín de Céspedes, pieza compuesta para ser representada en el Colegio Imperial de Madrid con motivo de festejar el centenario de la Compañía (Arellano 2011: 27).

13. Se trata de un fenómeno bastante frecuente en el teatro jesuita, denominado *contaminatio* por Molina, y que puede darse, según sugiere el citado investigador, “en dos sentidos: de un autor sobre sí mismo, o sea *autocontaminatio*, o entre obras de autores diferentes” (2008: 234). Buen ejemplo de esto puede observarse en la *Comedia de san Juan Calibita*, alojada en los folios 63r-105v del conocido como ‘Código del padre Calleja’ (Mss 17288 de la Biblioteca Nacional de España), y el *Diálogo del beato Luis Gonzaga* del padre Ximeno, conservado entre los folios 26r-35r del manuscrito 9/2571 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, pues prácticamente la mitad de su texto está refundido del anterior, hecho que motiva que gran parte de lo dramatizado en la pieza sea incongruente con las vivencias del jesuita italiano.

primera tiene lugar en los siguientes versos, cuando se emplaza al protagonista al lugar donde hallará a Margarita:

Hoy en el puerto de Ostia
 hay mercado y feria franca,
 que Celio, el gran mercader,
 mi perla encierra en su nácar.
 Busca y hallarás, Tirreno,
 fecha un jueves de mañana,
 Celio el mercader, que es Cristo,
 y Margarita su gracia.

(f. 11r)

Referencia que, como puede observarse, se ve reforzada en el primer verso, pues al nombrarse la ciudad italiana de Ostia se está aludiendo por homofonía a uno de los elementos clave de la Eucaristía, sacramento que mediante la consagración del pan y el vino hace el memorial de la muerte y resurrección de Cristo, eventos festejados, precisamente, durante la Semana Santa.

Más clara es la siguiente alusión a esta festividad, pues al llegar las entidades malignas al mercado de Ostia se apunta que “Es feria de jueves santo, / todo es cruz y disciplinas” (f. 14r), por lo que entendemos que la obra debió ser compuesta para celebrar la Semana Santa.¹⁴

Carácter alegórico de *La Margarita preciosa*

Como bien apuntaba Menéndez Peláez, la obra que nos ocupa se funda en la metáfora de la vida como mercado basándose en el texto evangélico de la margarita preciosa de san Mateo¹⁵ (2006b: 597); temática que comparte con una pieza del jesuita Juan Bonifacio, la *Comedia Margarita*,¹⁶ compuesta combinando prosa y verso tanto en latín como en castellano, y un auto de Lope de Vega titulado *La Margarita preciosa*,¹⁷ por lo que se trata de un motivo que

14. En los colegios regentados por la Compañía de Jesús era habitual celebrar las festividades del calendario litúrgico con representaciones teatrales. A modo de ejemplo podemos apuntar el *Dialogus recitatus in Hebdomada Sancta de Passione Christi*, del padre Acevedo, representado precisamente en Sevilla durante la Semana Santa de 1572 (CATEH, ficha 33).

15. “También el reino de los cielos es semejante a un mercader que busca buenas perlas, que habiendo hallado una perla preciosa, fue y vendió todo lo que tenía, y la compró” (Mt. 13, 45-46).

16. Obra inserta en el *Liber tragaediarum* del padre Bonifacio, custodiado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo la signatura Ms. 9/2565. Goza de una edición moderna a cargo de González Gutiérrez (2000: 281-346).

17. Auto editado por Menéndez Pelayo; aportamos referencia bibliográfica completa en el apartado reservado a la bibliografía de este trabajo.

debió gozar de bastante difusión en la escena teatral de la época, tanto en los colegios jesuitas como entre las compañías de actores profesionales.¹⁸

No es momento este para realizar un estudio comparativo de las tres obras conservadas que comparten esta temática, aunque sí estimamos oportuno hacer unas apreciaciones. De estas piezas, las dos que guardan mayores paralelismos son el auto de Lope y la comedia del padre Bonifacio, pues en ambas el mercader, asesorado por varias entidades alegóricas, va rechazando los bienes mundanos que le ofrecen, aunque, como ya señalaba Menéndez Peláez, no pueden percibirse indicios del influjo de una obra sobre la otra (2006b: 611). Sin embargo, en *La Margarita preciosa y mercader amante* el motivo del mercado solo aparece en la primera jornada y, como se verá en lo sucesivo, su desarrollo difiere totalmente del planteado en las piezas de Lope y del padre Bonifacio, por lo que no pueden percibirse concomitancias entre ellas más allá del hecho de estar protagonizadas por entidades alegóricas. Además, también pueden observarse divergencias en el plano formal, pues mientras que la obra de Lope de Vega es un auto breve que no llega al millar de versos, sin división en jornadas, las de los padres Bonifacio y Salas son piezas extensas segmentadas en cinco actos y tres jornadas respectivamente.¹⁹

La presencia de personajes alegóricos en las obras teatrales jesuitas es una constante desde sus inicios y entronca con una de sus funciones principales, la difusión de doctrina cristiana, pues la dramatización de vicios, virtudes y conceptos doctrinales mediante personajes alegóricos aseguraba un mejor seguimiento por parte del público de las enseñanzas que se pretendían transmitir (Menéndez Peláez 1995: 86). En cuanto a *La Margarita preciosa y mercader amante*, el carácter alegórico de los personajes que la protagonizan se explicita directamente en la nómina de *dramatis personae* que encabeza su texto, pues en ella ya se apuntan las entidades que representa cada personaje: Celio, mercader – Cristo; Régulo, mercader – el Pecado; Celso, mercader – el Demonio, etc. A este respecto, cabría apuntar que su identidad queda también sugerida onomásticamente, como en el caso de Tirreno, personaje que representa al Hombre, Falacio, personificación del Engaño, o Albano, mercader que se identifica con el Mundo.

18. Llegados a este punto cabría citar una obra titulada *La Margarita preciosa*, compuesta a tres manos por Cáncer y Velasco, Zabaleta y Calderón de la Barca, estudiada por Alviti (2017), por su manifiesta homonimia con la pieza que nos ocupa, aunque nada tiene que ver argumentalmente con ella, pues se trata de una comedia hagiográfica inspirada en las vivencias de santa Margarita de Antioquía.

19. Ambas obras son un buen ejemplo de la evolución formal que experimentó el teatro jesuita con el paso del tiempo, ya que la *Margarita* de Bonifacio sigue el modelo del teatro escolar-universitario de raigambre clásica, con división en cinco actos, del que hacían gala las primeras composiciones jesuitas, y la del padre Salas está dividida en tres jornadas, segmentación que adoptarán, por lo general, los dramaturgos ignacianos en el XVII, en consonancia con los usos del teatro comercial de la época.

Como quedó dicho, la obra del padre Salas difiere totalmente en cuanto a su planteamiento de las composiciones de Bonifacio y Lope, pues su desarrollo se articula en base al triángulo amoroso conformado por Tirreno, Flavia —representación alegórica de la Carne— y Margarita, ya que las dos últimas se disputan el amor del primero auxiliadas por las entidades mundanas y celestiales respectivamente, propiciando que la obra del padre Salas se centre principalmente en la concupiscencia y deje a un lado el resto de vicios o ‘bienes’ mundanos; hecho que, a nuestro juicio, resulta bastante significativo por varios motivos. Uno de ellos está ligado a la función de cantera de futuros miembros de la orden ignaciana que ejercían los colegios regentados por la Compañía; no hay que olvidar que las obras representadas en los centros educativos jesuitas eran ejecutadas por sus discentes, niños y adolescentes en edad escolar que durante su periodo formativo podían sentir la llamada divina y acabar recalando en la orden por lo que había cierta predilección entre las plumas ignacianas por recrear en las tablas historias que pudieran auxiliar a los estudiantes a seguir su vocación religiosa. En este sentido es, a nuestro parecer, como debe entenderse *La Margarita preciosa*, pues viene a mostrar los beneficios de dejar de lado los placeres de la carne en favor de la virtud ante un auditorio que, especialmente en el caso de los estudiantes de los últimos cursos, podía sentirse más inclinado por la sensualidad.²⁰

Por otro lado, también estimamos oportuno señalar en este trabajo la relación temática que mantendría, a nuestro modo de ver, *La Margarita preciosa* con otra pieza del padre Salas de carácter alegórico, el *Coloquio de la Escolástica triunfante y Babilonia nueva*; obra fechada en 1611 y protagonizada por un antiguo estudiante de un colegio de la Compañía que, al continuar con sus estudios en Salamanca, pese a haberse comprometido a ingresar en la orden tras concluir su formación universitaria, sucumbe a los bienes y placeres que le ofrece el mundo, por lo que rompe su compromiso. Composición en la que tienen mayor presencia otros bienes mundanos como la riqueza, por lo que, a nuestro modo de ver, teniendo en cuenta que, tal y como apuntamos, *La Margarita preciosa* pudo haber sido compuesta durante los primeros lustros del XVII, ambas obras formarían una dupla complementaria²¹ con la que el padre Salas pretendía mostrar a los estudiantes cómo resistirse a las distintas tentaciones que pudieran apartarlos de la llamada divina impidiendo su ingreso en la orden ignaciana.

20. Aunque se tiene constancia de la asistencia a las representaciones teatrales organizadas por los jesuitas de personalidades civiles y eclesiásticas, por lo general el público que asistía a los espectáculos eran los estudiantes y sus familiares.

21. Como ya apuntamos en el apartado introductorio de este estudio, las obras del padre Salas apenas han recibido atención por parte de la crítica, por lo que tampoco podría descartarse que, entre los textos conservados del jesuita madrileño y los que se le atribuyen, hubiera otras piezas relacionadas tanto cronológica como temáticamente con *La Margarita preciosa* y el *Coloquio de la Escolástica triunfante*.

Argumento de la obra

Al ser *La Margarita preciosa y mercader amante* una pieza inédita, estimamos oportuno dedicar un apartado a desgranar su argumento con el propósito de darlo a conocer, pues se trata de un aspecto desatendido por Menéndez Peláez en el artículo que le dedicó a la pieza (2006b), al tiempo que aprovecharemos para ofrecer algunas calas textuales. La obra arranca con el motivo del mercado, pues en los primeros compases vemos juntarse en escena a Tirreno, Celso y Flavia con Régulo, Albano y Falacio para vender sus productos, de modo que Tirreno forma parte del grupo de mercaderes mundanos. La verdadera naturaleza de los bienes que venden queda representada a través de dos víctimas, una dama que cae en los embustes de Flavia y que, tras descubrir que lo que ha comprado es “alguna basura, sierpes, culebras” (f. 71v), no le queda otra que “lavar mi lodo / en Cristo, que es fuente clara” (f. 72r), y un caballero portugués que, engañado por Albano, compra “sogas y cordeles” (f. 73v) en lugar de cadenas de oro.

Mientras las entidades malignas engatusan al portugués, aparecen en escena Jacinto y Lucinda —representaciones del Amor y la Fe—, en hábito de mercaderes, con el propósito de desengañar a Tirreno, pues, sin saberlo, es esclavo del Pecado:

donde dormido en su sueño
 esclavo en su mismo error
 Tirreno está y, ¡ay dolor!,
 que hacerse el esclavo dueño
 es el engaño mayor.
 Tú, hermana, lo desengaña
 porque acabe de romper
 con estas telas de araña.

(ff. 73r-73v)

Al encontrarse los mercaderes celestiales con los mundanos tiene lugar el primer intento de Jacinto y Lucinda de salvar a Tirreno, pero este, viéndose colmado de riquezas y creyendo ser un igual entre los otros, se resiste al influjo de las entidades celestiales. Sin embargo, Jacinto y Lucinda logran hacer mella en su voluntad al nombrar a Margarita:

TIRRENO	¿Margarita? ¡Ay Dios!
JACINTO	¿Qué lloras?
TIRRENO	Lloro porque una perdí.
LUCINDA	¿Sí? ¿Es esta?

Dale Lucinda un retrato de Margarita

TIRRENO	En belleza sí, ¡qué breves fueron las horas,
---------	---

reina, que gocé de ti!
 Estos son sus bellos ojos
 que enjugaban mis enojos,
 esta es su gracia y semblante.
 ¡Ay, mal mercader amante,
 tú perdiste estos despojos!

(ff. 76v-77r)

Finalmente, las entidades celestiales le dan una carta a Tirreno en la que se indica cómo puede recuperar a Margarita, tras lo que marchan dejándolo con los mercaderes mundanos. Al descubrir Flavia el retrato y la carta de Margarita, y tras leer su contenido, en la que se hace saber a Tirreno cuál es la identidad de los mercaderes mundanos y se le insta a ir al mercado de Ostia para reencontrarse con ella,²² las entidades malignas, incitadas por Falacio, se disponen a partir para conocer la identidad del “nuevo mercader / y esta Margarita nueva” (f. 80r).

En el mercado de Ostia tiene lugar el encuentro entre Margarita y Tirreno, pero los mercaderes mundanos impiden su unión, descubriéndose la verdadera condición del hombre:

RÉGULO	¡Esclavo eres!
TIRRENO	¿Quién?
RÉGULO	¡Tú, esclavo!
TIRRENO	¿Yo?
RÉGULO	¡Sí, tú, sujeto a mí!
TIRRENO	¡Ay de mí!, que esto es así, de caer en ello acabo cuando de mi alma caí. [...] Hay tal engaño y error, que era rico lo exterior y estaba de esta manera, ¿cuántos son ricos de fuera y esclavos en lo interior?

(f. 85r)

La segunda jornada arranca con la huida de Tirreno, que, condenado a remar cual galeote por sus pecados, logra zafarse del yugo de las entidades malignas arrojándose al mar y, auxiliado por san Pedro, personaje que, según el listado de *dramatis personae* representa a la Iglesia, consigue llegar a tierra, donde lo esperan Jacinto y Lucinda. Tienen lugar entonces varias escenas de marcado carácter alegórico en las que, primero, se presenta el llanto como instrumento de

22. Recuérdese que ya se hizo alusión a estos versos unas páginas atrás.

penitencia,²³ se escenifica la redención del hombre a través de la muerte de Cristo,²⁴ y, finalmente, Tirreno obtiene el perdón divino por mediación de Margarita.²⁵ Tras estos pasajes aparece en escena Jacinto que, llevando preso a Falacio, anuncia que las entidades malignas han hecho tierra con el propósito de robar la gracia divina:

yo les vi saltar en tierra,
y aunque marchando a la sorda
tremolaban estandartes
y apellidaban victoria
los que quieren —según supe
de esta espía maliciosa,
que parece oveja mansa
y es de dentro raposa—
esa, Tirreno, robar:
la perla rica y hermosa
de Margarita estorbando
las siempre dichosas bodas.

(ff. 93v-94r)

No tarda mucho en acontecer el primer embate de las entidades malignas, desarrollado en unas escenas al estilo de las comedias de ‘capa y espada’²⁶ en las que, por mediación de Falacio, que tras ser capturado por las entidades celestiales y sometido a Lucinda muda su condición y pasa a ser el Desengaño, se frustran las intenciones de Celso y sus secuaces; de este modo, Falacio convence a Flavia, Albano, Celso y Régulo, que van apareciendo uno a uno en escena embozados, para

23. Ya tiene la del bautismo,
nadie por más agua vaya.
Esta que dan sus enojos
es la que ha más menester.

(f. 90r)

24. “Suene música y córrase una cortina donde aparezca un Cristo crucificado dando sangre de sus llagas, y con ella Lucinda y Jacinto le den algunos paños mojados a Pedro y vaya aplicándolos a las heridas de Tirreno” (f. 90v).

25. “Métenle donde estaba el Cristo y suene música, córrase otra cortina y aparezca Dios Padre en su trono y Margarita deteniendo el brazo con que estará amenazando con espada desnuda [...] Abaje Dios Padre su brazo y mire hacia donde está Tirreno, y en diciendo Pedro suene música y ciérrase el trono, y aparezca Tirreno vestido de blanco” (f. 92r).

26. Según señala Rubiera, en las comedias religiosas del Siglo de Oro era muy frecuente incluir “rasgos, lances y convenciones de otros géneros” (2022: 106) y, en particular, de la comedia de ‘capa y espada’, como sucede en *La Margarita preciosa*; pasaje cuya presencia, a priori, podría parecer un tanto forzada debido a su temática, pero, en realidad, queda justificada por el triángulo amoroso que articula la pieza, al que ya hicimos alusión páginas atrás, pues, como apunta Rubiera, se trata de escenas “marcadas por la rivalidad amorosa” (2013: 230), y, a la postre, el lance que nos ocupa concluye con Tirreno, embozado y espada en mano, protegiendo a su amada de Régulo y frustrando su raptó, pues este queda rendido a sus pies.

que muden sus trajes y finjan ser Margarita, Tirreno o Celio,²⁷ pues de esta guisa les dejará entrar en casa para robar la gracia divina, aunque su verdadera intención es juntar a la Carne con el Mundo y al Demonio con el Pecado:

¡Qué buena que anda la casa!
 Todo de risa me fino,
 ¡que yo diese en tal enredo!
 [...]
 Con la Carne el Mundo está
 y piensa que es de Dios la gracia,
 y uno tras otro en desgracia
 del mismo Dios ciego va.
 Bien al Demonio el Pecado
 junté, pues está tan junto
 que de él no se aparta un punto
 ni puede ser apartado.

(ff. 101v-102r)

El ardid termina con los entes mundanos presos, que, tras ser juzgados por Celio, son despojados de sus ricos ropajes, esclavizados y mandados a galeras:

que con esos herrados y con clavos
 sirvan en casa humildes como esclavos.
 [...]
 Idlos de sus vestidos despojando,
 que por mi cruz triunfé de todos ellos,
 sujetos queden al poder y mando
 de Tirreno, rapados los cabellos,
 descúbranse quién son y cómo y cuándo
 porque puedan los hombres conocellos,
 y no estimen el oro siendo lodo
 y de esta suerte se ejecute todo.

(ff. 103v-104r)

La tercera jornada arranca con las entidades malignas doliéndose de su cautiverio y con Celso clamando lo injusta que resulta su condición, pues considera inicuo que él fuera expulsado del cielo “porque pequé / una vez, una nomás” (f. 105v) y que el hombre pueda quebrantar la ley divina y siempre sea perdonado, hecho que mueve a Celio a liberarlas para que intenten corromper de nuevo a Tirreno con el propósito de dignificarlo:

Reconcilié la desgracia
 del hombre a Dios con mi vida,
 ve si mi sangre vertida

27. “pareces propia mujer, / Margarita finge ser / si ves a Celio o Tirreno” (f. 101v).

puede mi gracia de gracia
dejarla al hombre vendida,
mas porque tan altas prendas
no pienses se dan de balde,
doyte licencia que ofendas
libre al hombre, porque entiendas
que no es todo el padre alcalde.

(f. 106r)

A partir de este momento Tirreno será objeto de una serie de embates de las entidades malignas, que en un primer momento pretenden someterlo por mediación de Flavia, pero aunque la Carne echa el resto por conquistar a su antiguo amado, Tirreno la rechaza firmemente.²⁸ Sin embargo, pese a la negativa del hombre, Margarita quiere probarlo de nuevo para comprobar si realmente le es fiel, por lo que Tirreno sufre un nuevo asalto a cargo de Celso y Albano, que nada pueden hacer por doblegar su voluntad:

ALBANO	¿Es aquesta buena vida?
TIRRENO	Al fin no es tuya perdida, llena de engaño y cautela.
CELSO	¿Que esté aquel en tierra es bueno que tantos bienes encierra?
TIRRENO	Éstá en su centro la tierra que por eso soy Tirreno. Tú, Celso, que te atreviste al alto Dios en el cielo, no estarás bien [en] el suelo, pues más abajo caíste. ¡Vete a tus cuevas obscuras, no me aflijas más, crüel!

(f. 111r)

Tras resistirse Tirreno al influjo de las entidades malignas se reúne de nuevo con Margarita, momento en el que Celio le anuncia que, aunque es merecedor de la gloria divina, aún no es momento de que goce de ella,²⁹ por lo que deberá esperar. Pese a la resistencia del hombre, Flavia intenta una vez más doblegar su voluntad, pero el embate se ve frustrado por Lucinda, que la detiene y la abofetea; agresión que propicia que las entidades malignas se confabulen para vengar a Flavia e intenten, de nuevo, conquistar a Tirreno y robar a Margarita, pero la

28. “¿Flavia? ¡Ah llama del infierno!, / pues está en ti todo junto / deleite de solo un punto, / pena de tormento eterno / [...] / fuego cebado en aceite / que levanta más la llama, / víbora que su ponzoña / vierte después de pisada, / lengua de áspid disfrazada / que dulcemente emponzoña / [...] / ¡Vete, que al fin eres hiel / aunque vierten miel tus labios!” (ff. 109v-110r).

29. “Aún no es tiempo, Tirreno, / mira si premio tan bueno / meresce buena victoria” (f. 112r).

gracia divina les hace frente³⁰ y, auxiliada por san Pedro, Jacinto y Lucinda, hace que se retiren. En su huida las entidades malignas logran acercarse a Tirreno y acuchillarlo, dejándolo herido de muerte, hecho que supone su derrota definitiva, pues al morir el hombre puede, al fin, gozar de la gloria divina. Triunfo que es representado mediante una escena final apoteósica,³¹ a modo de retablo viviente, con la que se da fin a la obra.

Comicidad y elementos de amenización

Tal y como vimos páginas atrás, una de las funciones principales del teatro para los jesuitas era la difusión de doctrina cristiana a través del arte escénico, deviniendo sus funciones, como los propios dramaturgos jesuitas apuntaban, en un sermón disfrazado “acomodado a ganar almas”, pues, como ya indicaba el padre Acevedo, pionero en esta práctica teatral, “lo que se ve a los ojos mueve / mucho más que lo que al oído damos” (Menéndez Peláez 1995: 50). Esto propició que las piezas jesuitas, con el propósito de edulcorar el contenido doctrinal, estuvieran aderezadas con cantos, bailes o pequeños pasajes cómico-burlescos, consistentes estos últimos, principalmente, en peleas de chicos/estudiantes, escenas de pullas o cuadros cómico-satíricos (Alonso Asenjo 2002-2004: 15), que, al menos en los albores de la práctica dramática jesuita, solían guardar cierta relación con la trama principal (Menéndez Peláez 2006a: 498).

Buen ejemplo de esto puede observarse en la obra que nos ocupa, pues engastados entre las escenas que desarrollan la acción que hemos referido en el apartado anterior encontramos varios pasajes de corte lúdico que ayudan a diluir la carga doctrinal. El primero de ellos tiene lugar en la tercera jornada tras ser liberadas las entidades malignas del yugo celestial, pues estas se ponen a jugar al ‘toro de las coces’:³²

RÉGULO Que nos traes al retortero,
 con aquellos que más quiero
 juego al toro de las coces.

30. “MARGARITA. ¿A quién robar, vil canalla? / ¡Conocéis mi fortaleza, / las manos en la cabeza / volveréis de la batalla! / CELSO. ¡Oh, siempre invicta mujer! / MARGARITA. ¡No me espanta vuestra grita / ni temo vuestro poder, / diamante es mi Margarita / que aceros sabe vencer!” (f. 116r).

31. “Suenan música, córrase una cortina y aparezcan Celio de Salvador con rayos, en pie Tirreno con vestidura blanca, estrechamente unidos, Margarita detrás uniéndolos con los brazos, debajo Régulo, Celso y Albano, Flavia a los pies de Tirreno, Falacio amenazando a estos con un azote, Jacinto un poco más arriba coronando a Tirreno, y estén todos hasta que se acabe la comedia, si es posible, sin pestañear ni moverse” (f. 120r).

32. Los jesuitas eran muy dados a emplear juegos infantiles en sus representaciones (Alonso Asenjo 1995: 47). De hecho, el juego del toro de las coces ya aparece en la *Tragedia Lucifer Furens* del padre Acevedo, una de las primeras piezas teatrales jesuitas compuestas en suelo hispano.

FALACIO Pues el toro falta aquí.

Paren

ALBANO El toro es aquel modorro
que le traigo loco así,
y después que bien le corro
corrido me corre a mí.
¡Ande la rueda!

RÉGULO ¡Está quedo!

Ande

CELSO
FALACIO A todos nos trae consigo.
¡Al loco!

Paren

ALBANO Parar no puedo,
soy de ruedas muy amigo
después que sé cómo ruedo.

(ff. 107r-107v)

A mediados de la tercera jornada asistimos a otro pasaje con el que el padre Salas pretende rebajar el carácter doctrinal de su composición, pues las entidades malignas, tras capturar a Falacio, le hacen pagar a pescozones su traición:

CELSO ¡Por ti estamos todos presos!

FALACIO ¿Por mí?

RÉGULO ¡Sí, traidor, por ti!

Cógenle entre los cuatro y péganle

FLAVIA ¡Dadle!

FALACIO ¡No me deis ahí
que estoy lleno de diviesos!

ALBANO ¡Démosle en las partes sanas!

Denle

TODOS ¡Así, así!

RÉGULO ¡No ser garlero!

FALACIO ¡Basta, por Dios, que me muero,
no ahí, que tengo almorranas!

FLAVIA Pues con aqueste chapín
yo te las quiero sanar.

(ff. 114r-114v)

La última escena de corte lúdico tiene lugar tras la derrota definitiva de las entidades malignas, pues esta se representa mediante una treta de Falacio con la que hace que los mercaderes mundanos vayan cayendo al suelo uno por uno: “Apártase a un lado Falacio, tiéndese en el suelo al umbral de la puerta cubierto con hojas, como fueren saliendo tropiecen y cayen, Jacinto y Lucinda los cojan” (f. 118v). Cuadro que estaría enlazado con el anterior, pues a fin de cuentas supone la venganza que clamaba Falacio tras ser apaleado por las entidades mundanas.³³

Como puede observarse, el carácter de los dos últimos pasajes a los que hemos hecho alusión es eminentemente cómico. A este respecto cabe señalar que estos no son los únicos elementos humorísticos con los que cuenta la composición, pues dos personajes contribuyen, principalmente, a aderezar lo representado en las tablas con toques cómicos: Albano y el Portugués.³⁴ El primero de ellos va haciendo gala de su gracejo a lo largo de toda la composición mediante comentarios jocosos con los que, por ejemplo, se burla de la fealdad de Flavia tras ser despojada de su indumentaria al final de la segunda jornada³⁵ o, al mostrarse san Pedro reticente a liberar a las entidades malignas en el arranque de la tercera jornada, le lanza una pulla haciendo alusión a un episodio bíblico protagonizado por el santo:

Piensa que son el ladrón
 todos de su condición;
 porque él flaqueó una vez
 al cabo de su vejez
 no quiere más tentación.

(f. 106v)

Personaje que, aunque puede apreciarse en él algún rasgo característico del gracioso áureo, como su cobardía,³⁶ aún está bastante alejado de esta figura,³⁷ por lo que ejerce, más bien, a modo de los graciosos ‘a medias’ que suelen apa-

33. “Pues Falacio no seré / si no quedare vengado” (f. 114v).

34. Algunos personajes se permiten proferir comentarios con cierta sorna, como Falacio, aunque su naturaleza no es principalmente cómica como la de Albano o el Portugués.

35. “ah, qué hermosa que estás, Flavia” (f. 104v).

36. Momentos antes de descubrirse la argucia de Falacio a finales de la segunda jornada, al creer Albano que se ha encontrado con Celio en vez de con Celso, manifiesta su intención de huir apuntando que quiere “acogerse a los pies / que si no me pescan vivo” (f. 102v). Intención que, además, quedaba plasmada en escena: “Albano quiera huir, vaya tras él Celso” (f. 103r).

37. Aunque en un principio las composiciones teatrales jesuitas centraban su comicidad en escenas de corte lúdico-jocoso como las que acabamos de ver, con el tiempo fueron incorporando, por influjo del teatro comercial, a la figura del gracioso; personaje que, a la postre, acabó monopolizando el componente humorístico. A modo de ejemplo pueden apuntarse obras como la *Comedia de san Francisco de Borja*, del padre Matías Bocanegra, o *El soldado estudiante, que es la niñez del beato Gonzaga*, atribuida, como quedó dicho, al padre Salas, en las que se hallan graciosos plenamente desarrollados.

recer en el teatro del último cuarto del xvi (Badía 2007: 283). En cuanto al Portugués, entronca con la tradición del teatro de la generación de los actores-autores y, con su portugués macarrónico,³⁸ representa gran parte de los atributos característicos de su personaje tipo: fanfarronería³⁹ y orgullo patrio exacerbado⁴⁰ (Borrego 2015: 52); sin embargo, en lugar de ser apaleado, como solía ocurrir durante el periodo renacentista, en esta ocasión es burlado por los mercaderes mundanos, hecho que, en contraste con la altanería de la que hace gala, pondera su carácter ridículo.

Puesta en escena

Una de las principales características del teatro jesuita es la espectacularidad de sus representaciones, en las que se conjugaban, por lo general, un suntuoso vestuario,⁴¹ una esmerada y rica escenografía, y la profusión de efectos escénicos mediante el uso de complicadas tramoyas.⁴² Elemento, este último, del que no hace gala la obra que nos ocupa,⁴³ aunque sí podemos encontrar buenos ejemplos en ella del gusto por mostrar ropajes lujosos en las tablas y una cuidada escenografía. Así, por ejemplo, de la acotación que da cuenta del primer encuentro entre Tirreno y Margarita se deduce que este personaje iba lujosamente ataviado, pues se apunta que debe aparecer “lo más ricamente que ser pudiese vestida y adornada” (f. 83v), al igual que Flavia en su último embate a la voluntad de Tirreno,⁴⁴ y en la aparición de Celio en las postrimerías de la segunda jornada para juzgar a las entidades mundanas se indica que debía aparecer “en su trono [...] con insignias de oro, cetro y corona” (f. 103v).

38. Como señala Borrego, tanto el portugués como el resto de lenguas extranjeras empleadas en las obras teatrales áureas son una “mezcla de castellano con algún rasgo particular y tópico de la lengua remedada, con el fin de que el vulgo comprendiera todo el discurso” (2015: 53), hecho que se percibe claramente en la obra que nos ocupa.

39. Buen ejemplo de su fanfarronería puede observarse en estos versos, en los que se jacta de su hidalguía y afirma estar emparentado con el rey de Portugal: “Falarme moito cortés / que soy fidalgo y galán, / primo do rey Sebastián” (f. 72r).

40. “E Sevilla a mais bella / de cantas o mundo tein, / solo estuvera más ben / en Portugal que en Castela” (f. 72r).

41. Para ahondar en la riqueza del vestuario que lucían los actores en escena puede consultarse “El vestuario en el teatro jesuítico” de Jesús Menéndez Peláez.

42. Aunque pueda resultar extraño el hecho de que una orden religiosa empleara grandes sumas de dinero en sus representaciones teatrales escolares, lo cierto es que la espectacularidad de las funciones jesuitas responde, como apuntaba Flores Santamaría, a la preponderancia que recibió la imagen visual como medio de persuasión tras el Concilio de Trento (1997: 160).

43. Tan solo interviene un bofetón (Ruano de la Haza 2000: 262-264) en los primeros compases de la segunda jornada: “Dese la vuelta a una tabla y aparezca a un lado de Dios Padre Cristo” (f. 92r).

44. “Vaya saliendo Flavia ricamente adornada y cubierta con un manto” (f. 109r).

El texto, por lo general, es bastante parco en información detallada acerca del vestuario de los personajes,⁴⁵ pero si tenemos en cuenta que en el planto de Tirreno tras darse cuenta de su condición de esclavo en los últimos compases de la primera jornada se hace alusión, tal y como vimos, a la riqueza exterior de la que hacía gala, los ropajes de los mercaderes mundanos debían ser también bastante lujosos, y el hidalgo portugués debía ir ricamente ataviado en consonancia con su posición social.

Esta riqueza también quedaba reflejada en la escenografía con la que el padre Salas tenía pensado llevar a escena su obra; así, por ejemplo, al iniciarse la feria mundana se apunta en una acotación que “habrá tres tiendas adornadas lo más ricamente que se pudiere” (f. 70r), o el vaso del que le da de beber Falacio a la dama es “muy rico” (f. 71r). Pero los elementos escenotécnicos que mejor muestran el esmero con el que se debía representar la obra son, a todas luces, dos barcos móviles, uno en el que viajaban los mercaderes mundanos y otro en el que lo hacían las entidades celestiales. Las dos primeras acotaciones que presenta el texto dan cuenta del barco mundano en los siguientes términos: “Esté si es posible hecha en el tablado una nave y dentro de ella Tirreno, y Flavia y Celso [...] Dé vuelta la nave y desembarquen en el tablado los que vienen dentro con traje de mercaderes” (f. 69r). El segundo barco es descrito cuando la acción se traslada a Ostia mediante otra acotación: “esté si es posible al otro lado del tablado otra nave y dentro de ella suenen estas voces [...] después dé la vuelta y al son de chirimías salten en el tablado Jacinto, Lucinda, san Pedro, Celio y Margarita, de mercaderes” (f. 80r). Navíos que, según la acotación con la que da arranque la segunda jornada, estaban presentes en escena durante toda la representación⁴⁶ y que, de forma indirecta, dan información acerca de las dimensiones del escenario donde debía llevarse a cabo la función, pues si tenemos en cuenta que ambos bajeles daban la vuelta al tablado, este debía tener un tamaño considerable.

En cuanto al escenario nos gustaría destacar, antes de terminar con nuestro estudio, que, según se desprende de las didascalias, su fondo debía estar dividido en nichos a la manera de los corrales de comedia (Ruano de la Haza 2000: 135), pues son numerosísimas las acotaciones en las que se hace referencia al empleo

45. A excepción de los casos de Margarita y Flavia que acabamos de apuntar, y la entrada de Tirreno en escena caracterizado como náufrago en el arranque de la segunda jornada, en la que se apunta que “sale en camisa con calzones de lienzo” (f. 88r), lo habitual en el texto es que solo se haga alusión al tipo de indumentaria que llevan los personajes en escena. Sirvan de ejemplo las siguientes calas: “Salga una dama en traje de forastera” (f. 70r), “salga corriendo de soldado, desnuda la espada, Jacinto, que traiga preso a Falacio, vestido de pastor” (f. 93v), “Salga Celio de capitán” (f. 100r) y “Suenen quedito la caja, salga quedito Celso y Régulo de esclavos, y Albano de loco” (f. 111v).

46. “Suenen en la nave del mundo voces y grita de Tirreno, Régulo y Celso, Albano y Flavia” (f. 87v).

de cortinas en mutaciones rápidas y apariciones;⁴⁷ hecho al que hay que sumar, por otro lado, que la obra presenta en la jornada segunda acciones a dos alturas.⁴⁸ Por tanto, *La Margarita preciosa* sería otro testimonio que evidenciaría la adopción en las representaciones jesuitas de la división en nichos del fondo del escenario por influencia del teatro comercial.⁴⁹

Conclusiones

Como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, la comedia de *La Margarita preciosa y mercader amante* supone un claro ejemplo de que las consideraciones negativas que lastraron durante décadas el estudio del teatro jesuítico, a las que se hizo alusión al comienzo de este estudio, no eran más que prejuicios fundados, quizá, en un conocimiento vago y superficial de esta práctica escénica, pues *La Margarita* ni es un mero ejercicio pedagógico ni fue compuesta por una pluma mediocre, ya que es una buena muestra del genio artístico del padre Salas; dotes literarias que le permitieron desarrollar la temática de la margarita preciosa más allá del motivo del mercado, eje central de las otras dos obras conservadas que se inspiran en la metáfora de san Mateo, creando una pieza muy dinámica en la que se conjugan diversos conflictos que, a la postre, sirven para representar en escena el proceso de salvación del hombre, plasmando las distintas tribulaciones y tentaciones que atormentan a quien decide seguir la senda de la virtud.

A modo de colofón nos gustaría destacar que *La Margarita preciosa y mercader amante* bien podría pasar por obra del ingenio de alguno de los dramaturgos

47. Apuntamos, a modo de ejemplo, las siguientes calas documentales: “Córrase una cortina o tres y habrá tres tiendas” (f. 70r), “córrase la cortina de la tienda donde está sentada Margarita” (f. 83v), y “córrase una cortina y aparezcan Margarita, Pedro y Lucinda, Jacinto tejiendo guirnaldas” (f. 111v).

48. En el arranque de la jornada los personajes celestiales estaban ubicados en un monte del que van bajando conforme avanza la acción, tal y como anotan varias acotaciones: “Bajen de la montaña dando voces a Pedro, Jacinto y Lucinda”, “desde lo alto de la montaña arroja Pedro una tabla dentro” y “Bajan todos abajo y están aparte esperando a que llegue Tirreno” (f. 88r). A este respecto cabría apuntar que, como señala Ruano de la Haza, la representación escenográfica de los montes en el teatro de la época consistía en una rampa escalonada (2000: 192).

49. Según los testimonios que conservamos, en las primeras representaciones teatrales jesuitas se empleaban elementos escenográficos tridimensionales, similares a la arquitectura efímera que venía utilizándose en el fasto cortesano, pero con el paso del tiempo los dramaturgos de la Compañía optaron por adoptar en sus funciones la división en nichos típica del teatro de corral, como evidencian no solo obras de teatro como la que nos ocupa, sino también diversas relaciones de festejos. En cuanto a la escenografía empleada en las primeras representaciones teatrales jesuitas, puede consultarse “La *Tragedia de san Hermenegildo* en el teatro y en el arte” de Armando Garzón-Blanco, donde el citado investigador no solo da cuenta por extenso de los elementos escenográficos que intervinieron en el estreno de la *Tragedia de san Hermenegildo*, sino que también reproduce gráficamente, según su propia interpretación, algunos de ellos.

menores de nuestro Siglo de Oro, hecho que evidencia que el padre Salas, en el supuesto de no haber seguido la llamada divina, hubiera podido ganarse la vida como dramaturgo profesional. Circunstancia que comparte con otros de sus correligionarios como los padres Bonifacio, Calleja o Céspedes, por citar unos ejemplos; dramaturgos que, a nuestro parecer, acababan recalando en la Compañía de Jesús debido a la preponderancia que tenía para los jesuitas el arte escénico, pues al amparo de la orden ignaciana podían conjugar sus dotes artísticas y su espiritualidad.

Bibliografía

- ALENDA, Jenaro, “Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos”, *Boletín de la Real Academia Española*, III-XI (1916-1923).
- ALONSO ASENJO, Julio, *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995.
- ALONSO ASENJO, Julio, “Orfeo y Eurídice. Entretenimiento de la *Comedia de santa Catalina* de Hernando de Ávila”, *Teatresco*, núm. 0 (2002-2004).
- ALONSO ASENJO, Julio, *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/basedatos/bases_teatro_escolar.htm.
- ALVITI, Roberta, “Aproximación a *La Margarita preciosa*, comedia hagiográfica de Zabaleta, Cáncer y Velasco y Calderón de la Barca”, *Criticón*, núm. 130 (2017), pp. 75-92.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: La colección teatral del Conde de Gondomar*, dirigida por Teresa Ferrer Valls, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2007.
- 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.
- BORREGO, Esther, “Portugal y los portugueses en el teatro cómico breve del siglo XVII: de los entremeses a los villancicos”, *Hipogrifo*, III, 2 (2015), pp. 49-69.
- CÉSPEDES, Valentín de, *Las glorias del mejor siglo*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011.
- DURÁN, Agustín, *Catálogo general de comedias, desde el siglo XV a la segunda mitad del XVIII*, Madrid, BNE, Sig. Mss. 15033.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, BNE, Sig. Mss. 14706.
- FERRER VALLS, Teresa, *CATCOM. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionada en la documentación teatral (1540-1700)*, <https://catcom.uv.es/consulta/home.php?-link=Home>.
- FLORES SANTAMARÍA, Primitiva, “Técnicas escénicas en el teatro del padre P. Pablo de Acevedo”, *Edad de oro*, vol. 16 (1997), pp. 149-160.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- GARCÍA SORIANO, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, Tipografía de R. Gómez Menor, 1945.
- GARZÓN-BLANCO, Armando, “La Tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte”, *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, eds. Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell y Andrés Soria Ortega, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 91-108.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, “El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de

- Oro” (II), *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 19 (1994), pp. 7-125.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio. Teatro clásico del siglo XVI*, Madrid, UNED, 2000.
- MARTÍNEZ QUEVEDO, Luis Fernando, “El teatro escolar de los jesuitas: una revisión bibliográfica”, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, núm. 25 (2014), pp. 97-113.
- 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, assi de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “El vestuario en el teatro jesuítico”, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 13-14 (2000), pp. 139-164.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “Entremeses del teatro jesuítico”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, núm. 56 (2006a), pp. 495-570.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “La alegoría de la vida como feria o mercado en el teatro jesuítico: *La Margarita preciosa*”, en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Université de Toulouse II – Le Mirail, 2006b, pp. 697-612.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “*La escolástica triunfante y nueva Babilonia* del P. Pedro Salas. La tradición del cuento del rey soberbio”, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, núm. 1 (2007), pp. 123-154.
- MESONERO ROMANOS, Ramón, “Índice alfabético de las comedias, tragedias y autos y zarzuelas del antiguo teatro español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580 a 1740)”, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega. Tomo segundo*, Madrid, Rivadeneira, 1859.
- MOLINA SÁNCHEZ, Manuel, “La edición de textos dramáticos jesuíticos: peculiaridades y problemas”, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, núm. 19 (2008), pp. 221-240.
- Ms. 338, Archivo de España de la Compañía de Jesús.
- LOZANO NAVARRO, Julián José, *La Compañía de Jesús en el estado de los duques de Arcos: El colegio de Marchena (Siglos XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2002.
- PÉREZ-MALLAÍNA, Pablo Emilio, “Auge y decadencia del puerto de Sevilla como cabecera de las rutas indianas”, *Caravelle*, núm. 69 (1997), pp. 15-39.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, (ed.), Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis*, Kassel, Reichenberger, 1990.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, 2000.
- RUBIERA, Javier, “‘De un efeto dos venganzas’: capa y espada en la comedia de santos calderoniana”, *Anuario calderoniano*, núm. 6 (2013), pp. 229-242.

- RUBIERA, Javier, “Hibridez genérica y unidad artística en la comedia de santos: el proceso de hibridación en *Lo fingido verdadero*”, *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, núm. 28 (2022), pp. 103-139.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La margarita preciosa. Auto sacramental*, en *Obras de Lope de Vega. 7, Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 155-167.



Apuntes para la reconstrucción de la bibliografía del humanista Francisco Núñez de Oria¹

María Fernández Ríos

Universidad de Jaén
mfrios@ujaen.es

Recepción: 05/04/2023, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

Francisco Núñez de Oria, médico y poeta natural de Casarrubios del Monte (Toledo), figura entre los principales autores de medicina de la España aurisecular. Entre su bibliografía encontramos varios tratados divulgativos sobre tocología, higiene y bromatología en lengua vernácula, algunos poemas tanto en latín como en vernáculo, así como una extensa epopeya latina dedicada a Felipe II, los *Lyrae Heroicae libri XIV* (1581). La obra de este humanista es su mayor legado, trabajos que, aún hoy en día, siguen siendo objeto de estudio, especialmente en el campo de la historia de la medicina. Dada la inexistencia, hasta el momento, de un estudio bibliográfico cabal sobre Francisco Núñez de Oria, en este trabajo nos proponemos arrojar nueva luz sobre la obra de este humanista. Presentaremos, a modo de introducción, una reseña biográfica del humanista, y, a continuación, su bibliografía, estructurada en tres subapartados: obra médica, obra poética y obra perdida.

Palabras clave

Francisco Núñez de Oria; estudio bibliográfico; Humanismo médico; Humanismo español; medicina renacentista; poesía neolatina; poesía renacentista; epopeya quinientista; *Lyrae Heroicae libri XIV*.

1. Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE) y en la Red de Excelencia FFI2017-90831-REDT, y ha sido financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a partir de la convocatoria de Ayudas para contratos predoctorales para la Formación de Profesorado Universitario según la Resolución del 4 de octubre de 2018. Agradecemos al profesor Manuel A. Díaz Gito su atenta lectura y sus valiosas sugerencias.

Abstract

English title. Notes for the reconstruction of the bibliography of the humanist Francisco Núñez de Oria.

Francisco Núñez de Oria, a physician and poet from Casarrubios del Monte (Toledo), was one of the leading authors on medicine in Renaissance Spain. His bibliography includes several treatises on obstetrics, hygiene and bromatology in the vernacular, some poems in both Latin and vernacular, as well as an extensive Latin epic dedicated to Philip II, the *Lyrae Heroycae libri XIV* (1581). The work of this humanist is his greatest legacy, works which, even today, continue to be the subject of study, especially in the field of the history of medicine. Given the lack, to date, of a comprehensive bibliographical study of Francisco Núñez de Oria, this paper sets out to shed new light on the work of this humanist. We will present, by way of introduction, a biographical sketch of the humanist, followed by his bibliography, structured in three sub-sections: medical work, poetic work and lost work.

Keywords

Francisco Núñez de Oria; bibliographical study; medical humanism; Spanish humanism; Renaissance medicine; Neo-Latin poetry; Renaissance poetry; epic quinientist; *Lyrae Heroycae libri XIV*.

Francisco Núñez de Oria

Francisco Núñez de Oria fue un médico y poeta oriundo de Casarrubios del Monte, provincia de Toledo, en torno a la primera mitad del siglo XVI.² No

2. Los registros civiles más antiguos de Casarrubios del Monte pertenecen a la iglesia de San Andrés (s. XIV). Esta fue quedando paulatinamente a las afueras, hasta su ruina, como la encontramos en la actualidad. En el centro del pueblo quedó la iglesia de Santa María, de mediados del siglo XVI, a la que fueron trasladados los registros bautismales de la de San Andrés. Arroyo López, cronista oficial de esta localidad, asegura haber consultado la partida de bautismo de Francisco Núñez de Oria, datada en 1531, en la iglesia parroquial de Santa María, en proceso de restauración en estos momentos. No disponemos, sin embargo, de ningún dato acerca de su fallecimiento.

disponemos, por el momento, de ningún estudio biográfico íntegro sobre este humanista, cuya identidad fue confundida durante siglos.³ Así lo evidencian las primeras noticias biográficas a cargo de Nicolás Antonio (1783: 451-452), Anastasio Chinchilla (1845: 94-97 y 1845: 382-385) y Hernández Morejón (1843: 148-150 y 1846: 196-197). Son reseñas someras e imprecisas, y se centran sobre todo en la producción literaria del humanista.

Las aproximaciones biobibliográficas más exhaustivas sobre Núñez de Oria son obra, en primer lugar, de la historiadora Francés Causapé (1975: 167-180), que acomete esta labor como prefacio a su estudio del *Aviso de sanidad* de Núñez de Oria (Madrid, Pierres Cosin, 1572), y, en segundo lugar, de Arroyo López (2016: 72-81), nombrado en 2022 “Cronista de la Villa” de Casarrubios del Monte por el Ayuntamiento de este municipio.

Sabemos que Núñez de Oria obtuvo el grado de Licenciado en Medicina en la Universidad de Alcalá de Henares en 1559,⁴ y que alcanzó el grado de doctor en esta disciplina al año siguiente.⁵ En esta institución, el humanista tuvo como profesores a eminencias de la medicina de la época como Fernando de Mena,⁶ médico de Felipe II, o Cristóbal de Vega,⁷ según cuenta él mismo en sus obras (Núñez de Oria 1569: 109 y 1580: 165). Parece ser que, tras culminar una exitosa etapa académica,⁸ el humanista se instaló en la corte de Felipe II en Madrid, donde se consagró al ejercicio de la medicina.⁹

Durante estos años (1560-1586), Núñez de Oria se encargó de publicar algunas de sus obras. Prueba de su éxito como escritor es la reedición posterior de algunas de ellas, que además podemos consultar en distintas bibliotecas de

3. Para profundizar más acerca de la vida de este humanista, remitimos al trabajo biográfico sobre Francisco Núñez de Oria que verá la luz en el próximo número de la revista de Filología Clásica *Minerva* (Universidad de Valladolid). En este artículo concluimos que, ante la falta de evidencias sólidas que respalden la lectura ‘Francisco Núñez de Coria’, optaremos por mantener la forma con la que él se autodenomina en sus obras, ‘Francisco Núñez de Oria’.

4. Nuestro humanista figura como *aprobatus* del “tercer principio de medicina” en un acto público celebrado en esta facultad el 12 de octubre de 1559 (cf. Muñoz 1945: 252).

5. Para lograr este último grado, se requería un desembolso económico importante (cf. Muñoz 1945: 159), por lo que inferimos que nuestro humanista perteneció a una familia adinerada.

6. Sobre Fernando de Mena consúltese la entrada de Martín Ferreira (2013: 429-431).

7. Acerca de Cristóbal de Vega remitimos a la entrada de Martín Ferreira (2013: 666-667).

8. Según podemos deducir de los fondos documentales de la Universidad de Alcalá de Henares, Núñez de Oria no repitió ningún curso, ni siquiera el “tercer principio”, que era el más exigente de su especialidad (cf. Arroyo López 2016: 73).

9. En el prólogo de su *Regimiento y Aviso de sanidad* (Medina del Campo, Francisco del Canto, 1586), Núñez de Oria asegura que no ha querido hablar en su tratado sobre “el uso venéreo” y “las pasiones del ánimo”, “lo uno, porque me pareció que la tal materia tirava mas a moralidad que no a medicina. Lo otro por estar ocupado en cosas familiares, y basta residir en Corte para no poder tener oportunidad para semejantes obras, mayormente el que tiene por su industria de adquirir las cosas necessarias, y resistir a las assechanças y cautelas de aquellos, cuyo estudio no es sino astucias y lisonjas: con las quales cosas atierran y derruecan y abajan las buenas letras y estudio, y atraen a si los animos, ansi de los illustres, como del plebe”.

todo el mundo. En estas obras, Núñez de Oria da cuenta de una erudición extraordinaria, a juzgar por la cantidad y la variedad de autores que cita.¹⁰

Asimismo, en la obra médica de este humanista podemos observar su inclinación por la poesía.¹¹ Pero el ejemplo más manifiesto de esta vocación poética son los *Lyrae Heroicae libri quatuordecim*,¹² una epopeya latina dedicada a Felipe II. Todo parecen elogios en cuanto a su producción médica y poética, tanto en vida como de manera póstuma. Los propios casarrubieros se enorgullecen al recordar a su paisano doscientos años después, en 1786: “Doctor en medicina, poeta latino de no ínfimo grado” (Arroyo López 2016: 73).

A continuación, proponemos nuestra propia reconstrucción de la bibliografía de Francisco Núñez de Oria, redactada a partir de todos los datos que hemos podido recabar sobre este médico y poeta del Siglo de Oro español. Abordaremos, en primer lugar, su obra médica y, en segundo lugar, su obra poética. Dedicaremos un tercer subapartado a otras obras que se encuentran perdidas.

Obra médica

De creer a Hernández Morejón (1843: 148), González de Sámano (1850: 210) y Arroyo López (2016: 79), la primera obra publicada por Francisco Núñez de Oria es el *Regimiento y Aviso de sanidad que trata de todos los géneros de alimentos y del regimiento de ella*. Según los citados autores, esta obra se imprimió por primera vez en Madrid en 1562, “cuyo mérito se explica perfectamente con advertir que en solo el transcurso de veinte y cuatro años fué impresa dos veces en Madrid (en 1562 y en 1572) y la tercera en Medina (1586)” (González de Sámano 1850: 210). No obstante, el primer asiento encontrado de esta obra se refiere como primera edición a la de 1572, que corrió a cargo de Juan de Escobedo:

Asiento del Dr. Francisco Núñez de Coria, médico, vecino de Casarrubios del Monte, residente en la corte, y Juan de Escobedo, librero andante en corte. El Aviso de Sanidad, que trata de los alimentos, será impreso por orden y cuenta de Juan de Escobedo, que da en el acto 100 reales y se le entrega el original y el privilegio.

Imprimirá 1.500 cuerpos, y una vez vendidos, podrá el autor volverlo a imprimir por su cuenta. El autor corregirá las pruebas de impresión. Se darán al

10. Véase, por ejemplo, la relación de autores citados por el humanista en el *Regimiento y Aviso de sanidad* (1586) redactada por Francés Causapé (1975: 255-256).

11. Como expondremos más adelante, en el *Tractado del uso de las mujeres* que comprende el *Regimiento y Aviso de sanidad*, como colofón al tratado, Núñez de Oria (1586: 377-378) inserta la receta de un purgante en forma de epigrama latino, dedicado a Felipe II, que a continuación traduce al castellano en forma de soneto.

12. En adelante emplearemos la forma abreviada del título, *Lyra Heroica*.

autor 20 ejemplares gratis (Francisco de Córdova, 1572, fol. 294) (Pérez Pastor 1907: 435).¹³

Dado que no hemos encontrado más datos acerca de esa supuesta primera edición de 1562, hemos considerado que la primera obra publicada por Núñez de Oria fue el *Aviso de sanidad* (Madrid, Alonso Gómez, 1569), cuyo asiento para la impresión data del 4 de marzo de 1569 (aunque el privilegio real tiene como fecha el 25 de octubre de 1568):¹⁴

Asiento del Dr. Francisco Núñez de Coria con Alonso Gómez sobre la impresión del Aviso de Sanidad. —Madrid, 4 de Marzo de 1569. Se imprimirán 1.000 cuerpos, en 8.º, papel y letra como la muestra: 500 ejemplares para el impresor y 500 para el autor, que adelantará 30 ducados en dinero. La impresión se hará en dos meses. Los 500 ejemplares del impresor no se podrán vender en el reino de Toledo, sino más allá de los puertos en la misma Castilla. Las cotas marginales serán en letra cursiva. Todos los libros irán firmados del autor. El impresor ha de devolver el original al autor después de concluida la impresión. A Juan de Escobedo se dará la tercera parte de los 500 ejemplares del autor, porque ha dado 10 ducados de los 30 concertados. — (Juan de Córdova, 1569, fol. 87 (cf. Pérez Pastor 1907: 435).

El título completo de la obra refleja la intención de poner sus conocimientos médicos al servicio de cualquier lector que quiera recibir sus consejos: *Tratado de medicina, intitulado Aviso de sanidad en tres libros, en el qual ay muchos exemplos, y reglas para saber el tiempo y hora, en la qual qualquier enfermo o sospechoso de su salud se pueda seguramente sangrar, y purgar, y exercitar, y dietar, o quando no lo deua de hazer sacado de la doctrina de Hypocrates y Galeno. Por el Doctor Francisco Nuñez de Coria, natural de Casarruuios.*

Este tratado se inserta dentro de una tradición de divulgación médica para el mantenimiento de una buena salud y mejora de la calidad de vida —correspondiente a lo que hoy denominamos medicina preventiva— que se remonta al griego Hipócrates (*Peri diaítes* o *Peri diaítes hygieines*).¹⁵ La obra hipocrática perduró en Occidente gracias a su principal continuador, el autor grecorromano Claudio Galeno (segunda mitad del s. II d.C.).

El galenismo hipocrático dominó el panorama médico áureo, consistente en la traducción, edición e interpretación de los textos antiguos, mayoritariamente, con escasas aportaciones empíricas propias y, por ende, poco avance

13. Asimismo, este asiento corrobora la tesis de que Núñez de Oria ejerció como médico en la corte de Felipe II.

14. Podemos encontrarlo fácilmente, puesto que está digitalizado en *Google Books* (ejemplar de la Biblioteca Nacional de Austria: <<http://bit.ly/3K8fob2>>). Este ejemplar es igual que el que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con signatura R/7818.

15. Contamos con una edición castellana de estos tratados griegos a cargo de García Gual (1983).

científico (cf. Sánchez Granjel 1980: 17-40 y Garrido Aranda 2001: 173-198).¹⁶ Los médicos humanistas inscritos en esta corriente acostumbraban a compilar su saber en regimientos de salud, herederos de los *regimina sanitatis* medievales¹⁷ (citamos, por ejemplo, a Luis Lobera de Ávila, Andrés Laguna, Francisco Vallés, Cristóbal Méndez, Núñez de Oria y Álvarez de Miraval) (cf. Álvarez del Palacio y Fernández Díez 2006: 95-116).

Así pues, la obra *Regimiento y Aviso de sanidad* (1569) de Núñez de Oria es un tratado higiénico y dietético en la línea del galenismo hipocrático imperante. Está dedicado a Felipe II y al médico Diego de Olivares, a los que solicita protección frente a las críticas de sus maldicientes.

En la dedicatoria al rey Felipe II, Núñez de Oria, “su muy humilde vassallo”, anuncia que su próximo proyecto será de mayor envergadura: “trabajaré en adelante con mayor cuydado y diligencia de offerer otra más principal y erudita obra” y que “no temeré en adelante las murmuraciones e injustas reprehensiones de los invidiosos e detractores”. Culmina la dedicatoria a Diego de Olivares suplicándole que “os mostreys fauorable en aquestas obrezicas e trabajos mios tan desiertos y desamparados de fauor quanto son rodeados de disfauor e inuidia, y solamente recibays mi voluntad de aprouechar en algo si pudiesse”. Tras las dedicatorias incluye un “soneto del licenciado Céspedes”:¹⁸

Si dulce stilo ingenio fertil vena
Si quanto el Arabe, y el Attico y el Doro
Y el latino sacaron del thesoro
De Hypocrates, Galeno y Auicena.
Si fama que de un polo al otro suena
buscas lector si perlas, plata y oro
Aqui lo hallaras y aquel decoro
Del hondo y verde valle y vega amena

16. Esta tendencia mayoritaria no implica que los médicos humanistas no hicieran aportaciones empíricas propias. Prueba de ello es la traducción al castellano del *Dioscórides* griego que lleva a cabo Andrés Laguna (Amberes, Juan Latio, 1555), trufada de sus propias experiencias procedentes de la práctica clínica, o el *Libro del ejercicio corporal* de Cristóbal Méndez (Sevilla, maestro Grigorio de la Torre, 1553), donde la propia experiencia del autor queda perfectamente reflejada (consúltese la edición moderna a cargo de Álvarez del Palacio, 1996). Sobre la evolución de la medicina en nuestro país en la segunda mitad del siglo xvi, remitimos al trabajo de Gutiérrez Rodilla (2005: 299-306), quien dedica también un epígrafe a la interacción entre latín y vernáculo en el panorama médico quinientista.

17. Véase al respecto el capítulo sobre la dietética en los regimientos de salud en el siglo xvi en España a cargo de Álvarez de Palacio y Fernández Díez (2006). Además, acerca de la influencia de Galeno en nuestro país, remitimos al trabajo de Álvarez de Palacio (2008).

18. Este “licenciado Céspedes” pudo ser un médico o estudiante de medicina, según indica la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (URL: <<http://bit.ly/40hoDv9>>). Para el presente trabajo, nos limitaremos a reproducir los poemas en castellano y en latín extraídos de los paratextos de las obras del médico de Casarrubios, puesto que su traducción escapa al propósito del presente artículo, que no es otro que dar cuenta de la obra de este humanista, tanto latina como vernácula, localizada hasta el momento.

Este que nos embia por consuelo
 Apollo de su cumbre para medio
 Del mal, Francisco Núñez es de Coria
 Que con limada pluma dio tal vuelo
 Que dando al flaco y languido remedio
 Ganado a (eternamente) fama y gloria.

Incluye un *authoris thetrasticum*, que da muestra de su fervor religioso:

Si cathedra insignem titulo non fecit honoris
 Me, neque regalis quae nitet orbe domus.
 Hoc meruisse satis, nam uirtus sola ministrat
 Viuere perpetuo, caetera morte ruunt.

A continuación, detalla en un índice el contenido de los capítulos de cada uno de los tres libros e incluye una sucinta fe de erratas. En el primer libro, diserta sobre la importancia de las evacuaciones y las purgas, tanto para curar enfermedades como para prevenirlas. En el segundo libro, trata sobre humores, fluidos, evacuaciones y el ejercicio físico. En el tercer y último libro vuelve a abordar las evacuaciones y las purgas. En varias ocasiones, establece una relación directa entre las distintas estaciones y el cuidado de la salud.¹⁹

En 1572 se publicó en las prensas de Pierres Cosin (Madrid) el *Aviso de sanidad, que trata de todos los géneros de alimentos, y del regimiento de la sanidad, comprouado por los mas insignes y graues doctores*, aunque la licencia real, que concede a Núñez de Oria el derecho exclusivo de venta e impresión de la obra, data del 29 de noviembre de 1570, y el privilegio real data del 12 de abril de 1570. Estaba tasado en tres reales y medio. Según el asiento que mostramos *supra*, debieron imprimirse 1.500 libros. Francés Causapé (1975: 176) sostiene que se trata de la segunda parte del *Aviso de sanidad* de 1569.

Dedica este tratado al “Muy ilustre Señor Doctor Martín de Velasco”, perteneciente al consejo y cámara de su Majestad, y consuegro de Francisco Chacón, “señor de las villas de Casarruvios, y Arroyo de Molinos, de quien yo y mis pasados fuymos vassallos y criados”. Núñez de Oria solicita su amparo para evitar así la censura por los delicados temas de los que trata.

Consta de cinco libros. El primer libro aborda el pan, las carnes, los pescados, la leche y los huevos; el segundo las hortalizas y las legumbres; el tercero

19. Véase, por ejemplo, el capítulo decimotercero del libro segundo (Núñez de Oria 1569: 86): “en el qual se trata de los años, meses, dias, horas en que se deua fazer la euacuacion preseruatiua adonde tambien se pone, por que costellaciones se diuiden los tiempos del año, y al fin como la euacuacion se toma principalmente de la qualidad del ayre circunstante, y estas euacuaciones se entienden por via de preseruacion en los sanos, en los quales como se ayan de fazer las euacuaciones en el verano muestra quales se ayan de euacuar en el principio quales en el medio quales al fin adonde tambien se muestra como no se deue euacuar en los caniculares y quando conuenga purgar por arriba quando por abaxo”.

estudia las frutas y los frutos; el cuarto trata de “manjares compuestos, como de ensalada, salsas, pasteles, caçuelas” y el libro quinto²⁰ estudia la bebida (el vino, el agua y otras). Es un compendio detallado sobre dietética que incluye incluso nuevos productos venidos de América.

En algunos ejemplares de esta edición se incluye la primera edición del *Tractado del uso de las mugeres, y como sea dañoso, y como sea prouechoso, y que cosas se ayan de hacer para la tentacion de la carne, y del sueño y vaños*.²¹ López Piñero (1975: 23) opina que se trata de “una interesante monografía sobre higiene sexual” y que “su lectura no es sólo curiosa sino sugerente”.

El pudor imperante recomendaba que asistiesen al parto exclusivamente mujeres, comadronas y parteras. La muerte prematura de Isabel de Portugal, esposa de Carlos V el 1 de mayo de 1539, y la repentina muerte de Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, el 3 de octubre de 1568, ambas por complicaciones en el embarazo, suscitaron una mayor preocupación de los especialistas médicos por el embarazo y el parto humano, a la que obedece este tratado.

A lo largo de estos doce capítulos, como bien indica el título, aborda el coito, el sueño y el baño. Núñez de Oria es consciente de que “muchos aura que me quieran reprimir de deshonesto y torpe porque quiero tractar de esta materia...”, pero aduce que el coito es natural y necesario para la procreación y la buena salud. Apoya sus opiniones en pasajes de Aristóteles, Avicena u Ovidio, entre otros, a los que incluso cita textualmente (cf. Núñez de Oria 1572: 291).

Curiosamente, Núñez de Oria evitará emplear la palabra ‘sexo’, y en su lugar recurrirá a tecnicismos o eufemismos como ‘dar gusto’, ‘excitación venérea’ o ‘conocer carnalmente’. Entre las páginas 377 y 378, como colofón al tratado, el humanista añade la receta de un purgante en forma de epigrama latino, *epigramma medicamenti cathartici*, dedicado a Felipe II, que traduce a continuación al castellano en forma de soneto:

Inuentum praesens morbis compluribus aptum
 Auscultare uelis, magne Philippe meum.
 Quod licet exiguum fuerit gestamine rerum

20. El quinto libro de este tratado, titulado “De los vinos, agua y otras bebidas”, ha sido estudiado por Duránte Fernández (2018). La autora identifica, entre las fuentes explícitas, un total de doce autores: Hipócrates de Cos, Aristóteles, Quinto Ennio, Quinto Horacio, Galeno, Beda el Venerable, Isaac Israelí, Rhazes, Haly Abbas, Avicena, Averroes y Pietro D’Abano. Asimismo, señala que hay fuentes implícitas que corresponden, fundamentalmente, a fragmentos del tratado galénico *De arte medendi* de su profesor de la Universidad de Alcalá Cristóbal de Vega.

21. El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Austria (<<http://bit.ly/3jYdls>>) es igual que el ejemplar R/8214 de la Biblioteca Nacional de España y ambas contienen la primera edición del *Tractado del uso de las mugeres*. Sin embargo, el ejemplar R/5920 de la Biblioteca Nacional de España no lo incluye. Para su consulta, remitimos a las ediciones modernas a cargo de Martínez Molina (1995) y Dangler (1997). Martínez Molina (2012) dedica también un capítulo al estudio de la sexualidad femenina en este tratado.

Est uirtute potens in medicando malis,
 Naribus atque ori gratum minimeque molestum
 Euacuat succos cum leuitate malos.
 Sanguinis omne serum bilemque expurgat utramque
 Viscera confirmat tristitia sensa leuat.
 Febribus et morbo thoracis conuenit omni
 Renibus atque utero fert properanter opem
 Disipat obscure flatus, educit ichores
 Atque hilares aegros euacuando facit.
 Melis arundinei, diuumque interpretis herbae
 Succorum libras sex cape lance pare
 Succorumque duas persarum adiunge rosarum
 Sanguine quas tinxit caesus Adonis apro.
 Et florum bellae, cum bos apparuit, Io
 Adiicias quantum bis manus una capit.
 Et centum insignis quae mittit pruna Damascus,
 Qualia produci nunc Tagus adde libens
 Haec simul immisce Vulcano et decoque donec
 Ex toto subsit porcio dimidia.
 Quae colo transfunde alioque in uase receptam
 Obserua plures optime Burge dies.

Su romance en sonetos:

Gran Rey Philippo sacro y poderoso
 ten por bien de escuchar attentamente
 este compuesto mio prouechoso
 para muchas dolencias, y clemente:
 el qual aunque no sea copioso
 en las cosas que lleua, ciertamente
 para quitar el mal es valeroso,
 segun se experimenta entre la gente.

Siendo apazible al gusto y al olfato
 sin pesadumbre alguna, sin malicia,
 saca el humor maligno, y el ingrato
 de dentro de las venas sin porfia:
 suele tambien sacar de rato en rato
 La colera y triste melancholia,
 para males de pechos es muy apto,
 para fiebres que vemos cada dia.

Descarga los riñones con presteza,
 y tambien la matriz, expelle el viento
 del cuerpo con occulta subtileza,
 el suero de la sangre y corrimiento.
 Toma vna espesa miel que se desteza
 de vnas preciadas cañas, y con tiento,
 pela tres libras della con presteza,
 pues seran menester para mi intento.

Toma ansi mismo al tanto de los çumos
 de la yerua que el dios Nieto de Atlante

interprete hallo, dos de los çumos
de la rosa de Persia rubicante,
con la sangre de Adonis, por sus humos
muerto en el bosque moço y bien andante,
sino que siendo tierno, por los duros
montes, acometio la fiera errante.

Vn par da puños toma por entero
de las flores de Isis la graciosa,
quando en vaca tornada fue primero
por lupiter, temiendo a su celosa
muger, y hermana, y a su rigor fiero,
cien ciruelas tambien de la abundosa

Damasco añadiras, si bien pondero,
es facil de hazer, no graue cosa.
Estas cosas no mas en vno ayunta,
y en manso fuego puestas, cueçan tanto,
que la mitad se gaste en ygal punta,
Despues lo cuela junto, y guarda quanto
el espacio de vn año, se barrunta.

Por último, añade una “Glosa” en prosa en la que asegura que ha comprobado el efecto purgante de este jarabe. Además, expone por qué ha preferido escribirla en verso: “porque mejor se encomendasse a la memoria” y “porque nadie pudiese añadir ni quitar”. A continuación, explica con mayor detalle el proceso de preparación de este mejunje y las referencias mitológicas que ha introducido. Finalmente, culmina con una breve receta que “cada uno puede darse sin preparacion alguna de xaraues, con solo buen regimiento”.

En 1580 vio la luz en casa de Juan Gracián (Alcalá de Henares) el *Libro intitulado del parto humano, en el qual se contienen remedios muy utiles y usuales para el parto difficultoso de las mujeres, con muchos otros secretos a ello pertenecientes*.²² El privilegio real data del 3 de febrero de 1579. Incluye una dedicatoria a Isabel de Avellaneda, mujer de don Íñigo de Cárdenas, del Consejo Real de Su Majestad, en la que elogia su linaje a través de un relato onírico: “como yo después del cansancio de la vista de los enfermos me allegase a recrear junto a unas fuentes y sombras de unos alamos muy poblados, me cay adormido de un dulce sueño”.

En el sueño, después de salvarse milagrosamente de un río al que se había precipitado, caminando por aquel paraje natural, encuentra a Lucina, la diosa de los partos, que descifra el significado alegórico de este sueño. También le dedica unos versos en latín:

22. Esta obra ha sido editada por Martínez Molina (1995). En ella incluye un estudio preliminar con algunas notas al autor y su obra, y una síntesis de cada capítulo, que hemos tenido en cuenta a la hora de redactar este apartado. Podemos consultar digitalmente en *Google Books* un ejemplar procedente de la Universidad Complutense (<<https://bit.ly/3FSzZ0t>>) y otro de la British Library (<<https://bit.ly/3LMFFwI>>).

Isabellam Iñigo dum iungit mater amoris
 Diua Venus dixit, quod dare plus potui.

Y su traducción al castellano:

Como la Diosa madre de Cupido
 A la bella Ysabela con su caro
 Don Iñigo de Cardenas tan raro
 Iuntase darle mas dixo he podido.

Por otro lado, en la dedicatoria al rey, Núñez de Oria asegura que fue “compuesta y trabajada entre tantas tribulaciones, desassossiegos, cuydados, ansi de mi familia, como de aquellos enfermos que stauan a mi cargo”. Subraya la utilidad de esta obra, con indicaciones prácticas para las parteras, con el fin de “aprouechar y remediar mucho a las mujeres y niños”.

Es una traducción anotada de la edición latina del *Rosengarten* (*El jardín de rosas*) del médico germano Eucharius Rösslin, escrita originalmente en alemán y traducida al latín por su hijo homónimo como *De partu hominis* (París, Ioan-nem Foucher, 1538). Rösslin padre se dio cuenta de que la alta tasa de mortalidad infantil se debía en gran parte a las malas prácticas de las parteras. Decidió entonces, publicar un tratado en alemán, para que fuera accesible a estas mujeres, incluyendo en él grabados de Martin Caldenbach, alumno de Alberto Durrero. En ellas podemos ver la silla de parto, la cámara de descanso y las posiciones del feto en el útero. Sus ilustraciones también fueron reproducidas fielmente en el tratado de Núñez de Oria.

Esta obra se inserta en una corriente de tratados materno-infantiles dirigidos a comadronas, parteras y madrinas, cuyos conocimientos médicos eran mayormente empíricos, para inculcarles algunos conocimientos médicos teóricos y soluciones a problemas que se les podían plantear. Entre los eminentes médicos que compusieron esta clase de obras en nuestro país, además de Núñez de Oria, se encuentran Damián Carbón, autor del *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños* (Mallorca, 1541); Luis Lobera de Ávila, autor del *Libro del regimiento de la salud, y de la esterilidad de los hombres y mugeres, y d'las efermedades d'los niños y otras cosas utilissimas* (Valladolid, Sebastián Martínez, 1551) y Juan Alonso Ruyces de Fontecha, autor de *Diez privilegios para las mujeres preñadas* (Alcalá, 1606).

Núñez de Oria sintetiza en 170 páginas los diferentes problemas que podían sobrevenirle a una comadre, ofreciendo soluciones sin entretenerse en interpretaciones personales, consideraciones morales o explicaciones superfluas. El sentido práctico de este tratado justifica el éxito editorial que tuvo, puesto que llegó a reeditarse en, al menos, cinco ocasiones.²³

23. No obstante, no todos los estudiosos fueron de la misma opinión: Fernández Morejón (1843:

Cuenta con una reimpresión en Zaragoza en 1638 en la imprenta de Pedro Verges “mercader de libros en la calle de Toledo”, quien, según el privilegio real, adquirió la licencia para imprimirlo y venderlo por diez años en el reino de Aragón. Es la primera edición póstuma de una obra de nuestro humanista, pues el gobernador de Aragón en el privilegio real dice que el libro ha sido “compuesto por el Doctor Francisco Núñez, Doctor prehemimente que fue de la Vniversidad de Alcalá”.²⁴

Asimismo, Jerónimo de Ayala lo incluyó en su *Principios de cirugía, útiles, y provechosos para que puedan aprovecharse los principiantes de esta facultad* (libro didáctico para los estudiantes de Medicina de Madrid), entre un tratado de cirugía y el *Tratado de cirugía* extraído de la *Cirugía Universal* de Juan Fragozo (Alcalá, Juan Gracián, 1592). Existen, al menos, cuatro ediciones de la obra de Ayala: una en 1693 en Valencia por Vicente Cabrera;²⁵ otra en 1705 en Valencia por Jaime Bordazar²⁶ y otras dos en la prensa de Ángel Pascual en Madrid, una en 1716²⁷ y otra en 1724, no digitalizada.

En realidad, está compuesto por dos libros: un primer libro sobre el parto y las patologías derivadas del parto y el puerperio, el *Libro de los partos, en el qual en breue suma se contienen las curas y remedios, con los quales, los partos difficiles se hagan faciles, y como sin peligro pueda nacer la criatura viua, y expelerse la muerta, y las pares de tenidas, y del regimiento y cura, para los accidentes delas preñadas y rezien paridas, y de los niños*, y, a partir de la página 124, un segundo libro, el *Libro segundo de los casos y enfermedades de los infantes rescien nascidos*, donde desarrolla pormenorizadamente las enfermedades infantiles.²⁸

En el capítulo once del primer libro, dedicado a la lactancia del niño, el autor recomienda, en el caso de que la madre de la criatura no pueda dar leche, que lo haga un aya “que ni haya mucho ni poco que parió” y que, preferiblemente, haya dado a luz a un varón, entre otras características. En este punto, Núñez de Oria introduce un poema elegíaco del médico y poeta Joan Ursino, al que ya había citado anteriormente (cf. Núñez de Oria 1580: 97), para describir cómo ha de ser físicamente esta aya. Va seguido de su traducción (incompleta) al romance:

Quin praecor in teneris uenias quaesita puellis
 Purpurens cuius surgat ab ore color.
 Pellis ebur referat, paruis sint fulva papillis:
 Pectora, et Aeoi lumina more micent.

197) consideró que “no es bajo ningún aspecto interesante”, mientras que Chinchilla (1845: 384) aseguró que era “de los mejores que se escribieron en España”.

24. La Biblioteca Nacional de España cuenta con tres ejemplares de esta edición, con sigaturas R/5119, R/11195 y R/257.

25. Es posible consultar esta edición digitalmente en: <<http://bit.ly/3lEzqQQ>>.

26. Para consultar la edición digital remitimos a: <<http://bit.ly/3jH3bj0>>.

27. Puede consultarse en el siguiente enlace: <<http://bit.ly/3LMmK5b>>.

28. Este libro ha sido estudiado al detalle por Hernández Alcántara (1960).

Nigra supercilia inflexum curuentur in arcum:
 Sint rutili crines, frons pia, larga manus.
 Qualis nuda solet depingi in montibus Ide,
 Aut raptu cuius Troia tremata fuit.
 Qualis et admota quae mollibus aspide mammis
 Oppetiit: moecho commoritura duci.
 Talis nempe iuuat collo pendere lacertis:
 Et dare puniceis Basia grata genis.

Mas antes quiero vengas escogida:
 Entre las bellas delicadas damas,
 De un rostro rubicundo esclarecida.
 Parezca lo demás marfil muy fino:
 Dependan de tus pechos dos piñitas,
 Tus ojos el luzero matutino.
 Tu negra ceja en arco se levante:
 Como oro resplandesca tu cabello,
 Tu mano larga, ledó tu semblante.
 Qual en el fresco y fértil monte de Ida,
 Desnuda suele estar suelto el cabello,
 La madre de Cupido, niño bello,
 Qual suele ser pintada aquella Reyna
 Por quien fue el Ilion puesto por tierra
 O la que se mato con sierpe fiera.

Núñez de Oria está convencido de que la leche que ingiere el infante afectará directamente a su temperamento. Además, este poema alude al canon de belleza física femenina, basado en la piel clara, cabellos largos y rubios, y rostro agradable. Vemos aquí, por tanto, un claro ejemplo de maridaje entre poesía y “ciencia” (cf. Casariego Castiñeira 2018: 425-426).

La última obra médica publicada de Núñez de Oria es el *Regimiento y Aviso de sanidad* (1586) en la imprenta de Francisco del Canto (Medina del Campo),²⁹ donde también verían la luz otros tratados médicos como el *De la conservación*

29. Esta obra se puede consultar también en *Google Books* (ejemplar de la Biblioteca Nacional de Austria digitalizado por *Google Books*: <<http://bit.ly/3YcCYHZ>>). Álvarez del Palacio y Fernández Díez (2006) parten de esta edición para su pormenorizado estudio de la obra, que incluye una valiosa valoración del tratado desde la perspectiva de la nutrición actual. Asimismo, Francés Causapé edita y comenta este tratado en diferentes fascículos del *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia* (1975-1976). La autora incluye interesantes conclusiones, como que Núñez de Oria ya tiene conocimiento del proceso de absorción del intestino. Además, compendia en este trabajo todos los autores que cita Núñez de Oria en este tratado, que van desde Aecio hasta Virgilio. Véase también al respecto el estudio de Garrido Aranda (2001: 173-198). En Gutiérrez Torrecilla, Casado Arboniés y Ballesteros Torres (2013: 742) se cita una obra de María Luz López-Terrada titulada *Francisco Núñez de Oria y su Regimiento y Aviso de sanidad (1586)* (Universitat de València, 2002), en formato CD-ROM. No obstante, según nos indica la propia autora, este libro es imposible de encontrar, ya que nunca llegó a ver la luz, pese a que se había solicitado el ISBN.

de la salud del cuerpo y del alma (1597) de Álvarez de Miraval. La licencia real data del 9 de julio de 1585. Está dedicada, mediante una epístola, al obispo de Zamora, don Juan Ruiz, oriundo de Alcalá de Henares. Finalmente, le dedica un poema en castellano:

Dexad las frescas aguas hijas bellas
De Nereo y vuestras casas cristallinas
Vos musas sacras las nueue donzellas
Dexad vuestro Helicon y caballinas
Fuentes, y como soys claras estrellas
Con vuestras ondas, lyras tan diuinas
Venid a coronar el sacro Duero
Pues tal pastor se halla en su ribero

Religioso pastor de gran doctrina
De caridad valor de virtud lleno
Qual ni en Tibri, ni en Ebro, ni en Marina
Se pudo hallar tal, pastor sereno
Y fuerte contra bestias de rapiña
Constante y aprobado recto bueno
Iuan Ruyz su nombre por virtud subido
Por valles, y collados estendido

En Tajo fue nascido, y en Henares
De sublimadas letras enseñado
De azul y blanca borla coronado
Entre doctos zagales, y entre pares
De iuuenil edad mas estimado
Lector de lo que cantan en altares
Interprete catholico y diuino
De psalmos, y de texto euangelino

Con tal pastor aprisco Zamorano
Podras yr a beuer de la agua viua
Aquella que el Mesias soberano
A prometio de dar a la captiua
Muger Samaritana de su mano
Quando con voluntad muy compasiua
Al pozo de Iacob la saludara
Y de todas sus culpas la librara.

Resuenen con çampoñas las riberas
Con flautas con accentos y harmonia
Echo refiera sus voces postreras
Mas que solia con dulce melodia
Los rios coronados de mimbreras
De sauzes, flores muestren alegria
En Tibri los zagales colorados
Esmaltan dones al pastor sagrados

Y, a continuación, añade un epigrama latino “para vuesa señoría, por el qual se vee en suma lo que este tractado contiene”:

Optime Ioannes clara de stirpe Ruyze
 Zamorae antistes, candide sancte pater.
 Gloria luxque sacrae uocis, tutela Mineruae
 phoeboeique gregis, Castalidumque chori.
 Qui delubra Dei qui religionis honorem
 Amplificas, studiis tollis ad astra tuis.
 In te nam ratio studiorum permanet omnis
 et spes uirtutis, religionis onus.
 Et quia tu tristes hac tempestate camaenos
 exornas solus solus ad astra leuas
 Hunc precor, ut tutus sis morbis, accipe librarum
 Nestoris ut uiuas tempora longa senis.
 Quid Cereris prosint, quid munera grata Iyaei
 Quid fructus, quid olus, conferat, iste docet.
 Quid caro quadrupedum, uolucrumque simulque natantum
 Quid condimentum conferat omne docet.
 Seu contage uelis seu te defendere morbis
 Seu maus aptis te recreare cibis.

En el prólogo expone en nueve folios sus principales motivaciones para escribir este tratado, que se resumen en la responsabilidad que siente como médico de compartir y difundir sus conocimientos dietéticos.

Es una versión ampliada y mejorada del *Aviso de sanidad* de 1572.³⁰ Modifica el prólogo y la tabla de contenidos se encuentra al final y no entre las páginas preliminares. Introduce más productos y consejos que no había incluido en la anterior. Contiene 68 capítulos en lugar de los 66 que presentaba la primera edición. Asimismo, vemos que añade un primer libro a modo de introducción, sobre los diferentes regimientos entre las gentes. También se incluye, en algunos ejemplares, una reedición del *Tratado del uso de las mujeres*.³¹

Obra poética

Núñez de Oria también es autor de una elegía latina a Isabel de Valois, titulada *Elegia in obitu serenissimae Isabellae Hispaniarum Reginae, grauissimi Doctoris*

30. El secretario real y autor del privilegio real de este tratado, Miguel de Ondarza Zavala, afirma, además, que: “Despues aca le auiaades tornado a añadir mucho mas, y a corregir”.

31. Los ejemplares R/7925 y R/3302 de la BNE y el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Austria incluyen este tratado, mientras que R/3804 no lo incluye. La principal diferencia con la edición anterior es la adición de notas marginales con algunas aclaraciones y las fuentes de sus referencias.

Francisci Nunnesii Coriani Medici peritissimi, in huius operis commendationem, que se incluye justo antes del prefacio de la obra Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias de la Serenísima Reina de España Doña Isabel de Valois, nuestra señora (Madrid, Pierres Cosin, 1569):³²

Ante diem raptam Isabellam Musa canore
 Gutture conqueritur, hinc Elegia venit,
 Hinc Elegia uenit, toto resonabilis orbe,
 Orbis enim tanta perditione dolet,
 Perdidit exemplum magnum atque insigne pudoris
 Virtutum, morum, religionis, opis.
 Tu tamen, o Regina sedes super aetheris axe
 Regales inter uirgineosque choros
 Vnde tuas urbes Hispanaque prospicis arua,
 Et Fratris pariter Gallica regna tui.
 Has ergo e caelo uersus, qua mente solebas
 Suscipe Franciscus, quos tuus ecce facit.
 Haec sacra Ioannis diuina poemata saltim
 Suscipe, quae solers dedicat ille tibi,
 Concinit ille tuas Musis et Apoline dignis
 Versibus in ferias, funereasque preces.
 Plus Cicerone sonans tua sacra encomia pandit
 Plena tua (authore hoc) gloria semper erit.

En esta obra, López de Hoyos, catedrático del Estudio General de la Villa de Madrid, compendia los actos celebrados en Madrid en 1568 con motivo del entierro de Isabel de Valois. En ella se imprimen, además, los primeros poemas de Cervantes, al que Hoyos llama “mi amado discípulo”: un epitafio en soneto acompañado de una copla, cuatro redondillas castellanas y una elegía dirigida al cardenal Espinosa.

Entre los tratados médicos en castellano, descuella una extensa epopeya latina, la *Lyra Heroyca* (Salamanca, Matías Gast, 1581), en 10.495 hexámetros dactílicos divididos en catorce cantos.³³

A imagen de la *Eneida*, en la primera mitad (libros I-VII) se narran las aventuras de los paladines de Carlomagno, mientras que en la segunda mitad se cuenta el asedio de las tropas sarracenas capitaneadas por Agramante a la corte del rey Carlomagno en París (libros VII-XIV). No obstante, el verdadero héroe de la contienda será el héroe medieval hispano Bernardo del Carpio, que, con una

32. Encontramos dos ejemplares en la BNE con signaturas R/6244 y R/2861, digitalizados por la *Biblioteca Digital Hispánica* (<<http://bit.ly/3mM1ge8>>).

33. Los principales estudios sobre esta epopeya tan poco conocida son obra de Chevalier (1966: 205-214) y Vilà (2001: 420-441). Para ampliar la información acerca de esta epopeya neolatina de corte ariostesco, remitimos a los trabajos de Fernández Ríos (2022, 2023a y 2023b), en los que la autora aborda distintos aspectos del poema.

milagrosa y fugaz actuación en el canto noveno, inclinará la balanza a favor de la cristiandad (IX, 506-642).³⁴

Es, pues, una suerte de derivación del *Orlando Furioso* sometida a un esquema formal e ideológico virgiliano,³⁵ según el cual, las hazañas de Carlomagno y sus paladines durante este cerco remiten directamente a las proezas contemporáneas del emperador Carlos V y sus sucesores.³⁶ Es, asimismo, una epopeya profundamente alegórica,³⁷ ofreciendo un catálogo de ejemplos morales, en detrimento, en ocasiones, de la calidad literaria.³⁸

En definitiva, la *Lyra Heroica* supone uno de los intentos más destacados de conciliación de la tradición clásica y la poesía caballeresca, puesta al servicio de la legitimación de la monarquía austríaca. Además, esta epopeya cuenta con un prólogo a cargo del que fuera el maestro de Miguel de Cervantes en el Estudio de la Villa de Madrid, el maestro y humanista Juan López de Hoyos,³⁹ en el que equipara esta epopeya a la *Eneida* y las *Metamorfosis*. Este se refiere a Núñez de Oria como un referente de las letras españolas:

Iure Hispania nostra clarissimos poterit triumphos agere, cum haec aetas egregios et literatos viros tulerit, quorum sapientia et meliores et grandiores bonarum literarum foetus foeliciter ediderit. Inter quos doctor peritissimus Franciscus Nunius Oria, non uulgare tum poseos, tum philosophiae, tum medicinae (quod aperte eius scripta testantur) egregie comparauit.⁴⁰

34. Núñez de Oria, al igual que otros escritores contemporáneos como Espinosa y Garrido de Villena, reivindica la figura de este héroe español frente a los renombrados héroes francos Roldán o Rinaldo de Montalbán. Así lo expresa en el proemio de la *Lyra Heroica* (*Lyr.* I, 10-11): *Rolandus, dominusque Albani montis, Iberus / Et Bernardus, eis par claro sanguine et armis* (“Roldán, el señor de Montalbán, y también, igual a ellos por su clara sangre y sus armas, el íbero Bernardo”), idea que repite en el libro noveno (*Lyr.* IX, 422-424), en el que este interviene, *cuius uigor acer in armis / Aequat Rolandi, necnon Annone creati / Viribus* (“aguerrido en la batalla, cuya fuerza iguala a la de Roldán y el hijo de Amón”).

35. Contamos con un trabajo en prensa titulado “El maridaje entre latín y vernáculo en la época de Carlos V: la literatura al servicio del poder”, en el que estudiamos con mayor detenimiento el programa político de la *Lyra Heroica* y su gran deuda con el del vate mantuano. Asimismo, remitimos en este punto a nuestro trabajo Fernández Ríos (2023c), en el que ahondamos acerca de la impronta del *Orlando Furioso* en el conflicto bélico de la *Lyra Heroica*.

36. Núñez de Oria manifiesta su intención de elaborar una *translatio imperii* entre Carlomagno y Carlos V desde el proemio de la *Lyra Heroica* (I, 8): *decus Augustum generi dabit inclita Carli Roma* (“la ínclita Roma dará al linaje de Carlos un honor augusto”).

37. El humanista incluye antes de cada canto una *allegoria* en la que desglosa en prosa el significado alegórico oculto tras las escenas que va a narrar, inspiradas en las que Dolce compuso para el *Furioso*, para la edición de Giolito de 1542.

38. En palabras de Chevalier (1966: 213): “C’est que leur obscurité est délibérée, c’est qu’ils n’ont été conçus que pour être expliqués. (...) cette construction patiente laisse un sentiment d’artificiel, (...) et l’œuvre perd finalement en valeur littéraire”.

39. Contamos con una biografía de López de Hoyos a cargo de Alvar Ezquerro (2014).

40. Núñez de Oria (1581: 3): “Nuestra España podrá llevarse justamente ilustrísimos triunfos, puesto que este tiempo ha engendrado hombres egregios y literatos, cuya sabiduría felizmente también ha originado a los mejores y mayores frutos de las buenas letras. Entre estos está el sapien-

Núñez de Oria cuenta también con dos poemas en recomendación de la obra *Enarratio in Beati Iudae Thaddaei Apostoli canonicam* del humanista toledano Pedro Martínez de Brea publicada en Sagunto en 1582 (el colofón, sin embargo, indica que vio la luz en Alcalá) en las prensas de Juan Íñiguez de Lequerica. Están sin paginar, justo antes de la dedicatoria al rey. El primero es un *carmen elegiacum in commendationem operis*:

Vltra Sauromatas glaciali, frigore cretum
 Oceanum uolitat gloria Petre tua.
 Seu physeos edas præclara uolumina digna
 Cecropidis, magno dignoque Aristotele:
 Seu sacra interpres diuum mysteria pandas,
 Seu doceas iuuenes dogmata sacra palam.
 Siue rudem instituas populum bene uiuere uita,
 Sermone, exemplo, religione, fide.
 Siue tuo eloquio facundo haeretica pellas,
 Subdere seu Christo barbara monstra uelis.
 Gaude igitur niueo, et tyrio nimis aptus honori:
 Sit satis hoc tantum te meruisse decus.
 Sat meritis potuisse togam te murice tinctam
 Cingere: ter geminam sat potuisse mitram.

Y, a continuación, le dedica un segundo poema escrito en versos asclepiadeos menores (*Eiusdem authoris in commendationem operis carmen asclepiadeum*):

O Petre, ingenio qui super aethera
 Transcendis, superi et dogmata numinis
 Sentis, qui altisona præditus alite
 Naturæ referas diuitis abdita.
 Petre Aristoteles alter, et altior:
 Diuino quoniam pneumate splendidus
 Sacris ex adytis candida lilia
 Pandis, perpetuo uiuida saeculo:
 Pandisque antidotum cuius odoribus,
 Cuius præsidio uipera mordica,
 Atque omne effugiet reptile noxium.
 Obscuris tenebris nanque opus abditum
 In lucem reuocas, fertile moribus
 Prauis hæresibus fortiter obuium,
 Saltem dum studiis dum scholiis tuis
 Lustratur. Siquidem reddis Apostolum
 Iudam conspicuum, nomen ob impium

tísimo doctor Francisco Núñez de Oria, que compuso de forma sublime y en latín sobre poesía, filosofía y medicina (como abiertamente muestran sus obras)” (la traducción es propia). Esta última frase aúna las dos principales facetas de este humanista, la de tratadista y la de poeta latino, evidenciando, además, la admiración que suscitó ya entre sus contemporáneos.

Oblitum, miserans corde piaculum
 Tantum. Scilicet ist hæc salus omnium
 Lethæo fluuio spreta latesceret.
 Compluti ergo decus, lux, Petre martie,
 Princepsque Hesperia scriptor in ultima,
 Fulgentes radios incipe spargere,
 Europæ, atque Asiæ finibus omnibus:
 Vt pulsis tenebris, mentibus hostium
 Verax religio splendeat undique:
 Et te sancta fides auspice gentibus
 Cunctis nota palam ducat ad æthera,
 Omnes incolumes criminis impij.

Obra perdida

El privilegio real del *Aviso de sanidad* (Madrid, Pierres Cusin, 1572) da cuenta de otras dos obras que desconocemos:

Por parte de vos el Doctor Francisco Nuñez de Coria, nos ha sido hecha relacion, que vos auiaades compuesto tres libros, el vno sobre los Afforismos y Epidemias de Ypocrates y sobre las euacuaciones vniuersales de todo el cuerpo, y el otro sobre todas las enfermedades que fatigan el cuerpo humano, ansi en lo interior, como en lo exterior, en los quales auiaades gastado mucho tiempo y puesto mucho trabajo.

Menciona también esta última obra al final del *Libro del parto humano* (Medina del Campo, 1586): “como se parece en el libro que escribi sobre el parto humano de euacuaciones, y en el otro que escribi sobre alimentos”. No descartamos que con “el libro de evacuaciones” se esté refiriendo al *Aviso de sanidad* (Madrid, Alonso Gómez, 1569), en el que trata sobre purgas. Sánchez Quintanar (1852, 38), asegura que es un libro “tan desconocido de los historiadores” porque estos ignoran la existencia de esta cita que él ha visto en su edición del *Libro del parto humano*.

Continuando con las obras de nuestro humanista, en el Archivo General de Simancas (AGS, GYM, LEG, 274, 98) encontramos un documento⁴¹ producido por el Consejo de Guerra, en el que un tal Licenciado Núñez, probablemente el hijo de nuestro humanista, solicita una plaza de médico en “esta” armada, lo que hace suponer, por la fecha de entrada (7 de julio de 1589), que se trata de la armada de Inglaterra, también llamada la Armada Invencible. Era muy frecuente que, cuando se pedía una merced se justificara haciendo valer los méritos de los antepasados.

41. La documentación del Consejo de Guerra se encuentra, por el momento, inédita. Agradecemos a la directora del Archivo General de Simancas, Julia Rodríguez de Diego, su colaboración en la localización, descripción y digitalización de este documento para su consulta.

En este caso, el Licenciado Núñez alega que su padre sirvió al rey durante veinte años en la corte. También afirma que este dedicó al rey el libro titulado *Lira Heroica*, previa aprobación de su publicación por el Consejo Real, organismo encargado de la censura de todas las obras que se presentaban para su edición. Este libro, según cuenta en el memorial, se mandó leer en la Universidad de Alcalá en lugar de Virgilio en la lección o cátedra de Prima. Incluye entre los libros de este médico “uno de alimentos y otro del parto humano y otros dos en latín”, pero desconocemos cuál podría ser esa segunda obra latina. Asegura, igualmente, que su padre “en ello gastó mucha hazienda en cuya recompensa no se le hizo ninguna remuneración”.

Asimismo, aunque Núñez de Oria ejerció como médico en la corte de Felipe II, requirió de patronos que le protegiesen de sus detractores y financiasen sus obras, algo que no siempre logró. En la dedicatoria de la *Lyra Heroica* al cardinal Antonio Perrenot de Granvela, el humanista da cuenta del esfuerzo económico que ha supuesto la publicación de algunas de sus obras, añadiendo que otras, latinas y vernáculos, dependen del mecenazgo para poder ver la luz:

Eorum opusculorum quae alias latino, alias sermone uernaculo excussioni multis cum aerumnis ac calamitatibus hactenus commendauī. Praeter alia non minoris estimatio- nis opera, quae absentia Maecenatum, perpetuis tenebris in obliuione delitescunt.⁴²

De hecho, a continuación, siguiendo con esta *captatio beneuolentiae*, el humanista asegura que está pasando necesidad por culpa de algunas enemistades:

Tum liberorum ac familiae prouidendae necessitudine, tum inuidorum, tum aulici hospicii iniuriis lacessitus, et usque ad angulos absoletae domus, ac potius tugurii retrocedere coactus, solo diuini numinis et non aliunde expectato sufragio.⁴³

Conclusiones

Si hoy en día continuamos investigando sobre la figura de Francisco Núñez de Oria es gracias a su importante legado bibliográfico. Este consiste, por un lado, en cuatro tratados médicos: el *Aviso de sanidad* (Madrid, Alonso Gómez, 1569),

42. “Hasta ahora me he encargado, con muchas desgracias y calamidades, de que estas obritas que están tanto en latín como en lengua vernácula salieran a la luz. Hay además otras obras de no menor calidad, que, por la ausencia de mecenas, languidecen olvidadas entre tinieblas perpetuas” (la traducción es propia). Véase esta dedicatoria en el ejemplar con signatura BH FLL 19351 conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (<<https://bit.ly/3Rx9jHi>>).

43. “...por mi necesidad de cuidar de mis hijos y de mi familia, víctima de injurias tanto de los envidiosos como de los cortesanos, hasta el punto de verme forzado a retirarme al abrigo de una casa abandonada, más bien de una cabaña, con el consuelo de la divinidad y sin esperar el reconocimiento de ninguna parte” (la traducción es propia).

tratado higiénico y dietético, en la línea del galenismo hipocrático; el *Aviso de sanidad* (Madrid, Pierres Cosin, 1572), compendio detallado sobre dietética que incluye, en algunos ejemplares, la primera edición del *Tractado del uso de las mujeres*, un tratado de tocología y puericultura; el *Libro intitulado del parto humano* (Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1580), un tratado obstétrico y pediátrico dirigido a las parteras, de gran éxito editorial, y, por último, el *Regimiento y Aviso de sanidad* (Medina del Campo, Francisco del Canto, 1586), una versión corregida y ampliada del *Aviso de sanidad* de 1572, que incluye, en algunos ejemplares, una reedición del *Tratado del uso de las mujeres*.

En ellos queda patente su exquisita formación médica en la Universidad de Alcalá, su preocupación por divulgar estos conocimientos entre sus contemporáneos y su vocación por la poesía. Están escritos a modo de manual de consulta y divididos en libros y capítulos indexados, con el fin de difundir su saber médico entre el mayor público posible. La importancia de estos tratados, que aún hoy siguen siendo objeto de estudios y trabajos académicos, radica, además, en la valiosa información que nos aportan sobre el saber médico de la España del Quinientos.

Encontramos, en segundo lugar, tres poemas latinos, integrados en otras obras contemporáneas. Pero el ejemplo más manifiesto de su vocación poética es la *Lyra Heroyca*, una epopeya latina en 10.495 hexámetros dactílicos compuesta en loor de los Austrias mayores, que es, a su vez, una suerte de derivación alegórica del *Furioso* sometida a un esquema formal e ideológico virgiliano. Es el ejemplo más representativo de refundición entre la poesía caballeresca y la tradición clásica en nuestro país.

En tercer y último lugar, tenemos constancia de que este humanista compuso otras obras que, por diversos avatares del destino, no han llegado hasta nosotros. Otras ni siquiera se llegarían a imprimir por la falta de mecenazgo, perdiéndose para siempre. En definitiva, con este artículo esperamos haber contribuido a recuperar la obra de este poeta y médico del Siglo de Oro español.

Bibliografía

- ALVAR, Alfredo, *Un maestro en tiempos de Felipe II. Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2014.
- ÁLVAREZ DE PALACIO, Eduardo (ed.), *Cristóbal Méndez, Libro del ejercicio corporal*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1996, 28-06-2023, <<http://hdl.handle.net/10612/5559>>.
- ÁLVAREZ DE PALACIO, Eduardo, “El esquema galénico de las *sex res non naturales* como fundamento del concepto de salud corporal en el humanismo renacentista español”, en Jesús M.^a Nieto Ibáñez y Raúl Manchón Gómez (eds.), *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*, León, Universidad de León, 2008, 28-06-2023, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2733885>>.
- ÁLVAREZ DE PALACIO, Eduardo, y FERNÁNDEZ DÍEZ, Beatriz, “La dietética en los regimientos de salud del siglo XVI español”, en Antonio María Martín Rodríguez y Germán Santana Henríquez (eds.), *El humanismo español, su proyección en América y Canarias en la época del humanismo*, Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 95-116.
- ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia. Nunc primum prodit / recognita emendata aucta ab ipso auctore*, vol. I, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1783.
- ARROYO LÓPEZ, Fausto Jesús, *Anécdotas y curiosidades en la historia de Casarrubios*, Casarrubios del Monte, Ayuntamiento de Casarrubios del Monte, 2007.
- ARROYO LÓPEZ, Fausto Jesús, *Algunos casarrubieros*, Casarrubios del Monte, Ayuntamiento de Casarrubios del Monte, 2016.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, “Literatura y parto en la Iberia de la temprana Modernidad: apuntes para una propuesta de corpus y análisis de fuentes literarias”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6 (2018), pp. 417-431, 12-01-2023, <<https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.30>>.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Burdeos, Féret & Fils, 1966.
- CHINCHILLA, Anastasio, *Anales históricos de la medicina en general y biográfico-bibliográfico de la española en particular*, Valencia, José Mateu Cervera-Ventura Lluch, II (1845), pp. 94-97, 12-01-2023, <<https://bit.ly/3VOqFAq>>.
- DANGLER, Jean, “Tractado del uso de las mugeres (1572) del médico Francisco Núñez de Coria (Oria)”, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1 (1996-1997), 12-01-2023, <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Trat_mugeres/Trat_mugeres.html>.
- DURÁNTEZ FERNÁNDEZ, María, *El vino en el Aviso de sanidad de Francisco Núñez de Coria*, Trabajo de Fin de Grado, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018, 22-01-2023, <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/31249>>.
- FERNÁNDEZ RÍOS, María, “Algunas fuentes vernáculas de la *Lyra Heroyca* (1581) de Francisco Núñez de Oria”, en Tomás González Rolán, Isabel Velázquez

- Soriano y Guillermo Manuel Márquez Cruz (eds.), *Pinguis Humus*, vol. I (2022), Madrid, SELat-Ediciones Clásicas, pp. 497-516, 30-06-2023, <<https://bit.ly/3obxHDr>>.
- FERNÁNDEZ RÍOS, María, “«*Sed me nunc abluere, quaeso, fontis aquis sacri*» (*Lyr.* V, 81-82). La impronta del Morgante de Luigi Pulci en los *Lyrae Heroicae libri quatuordecim* (1581) de Francisco Núñez de Oria”, *Agora. Estudios clásicos em debate*, 25 (2023a), pp. 239-260, 30-06-2023, <<https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31343>>.
- FERNÁNDEZ RÍOS, María, “‘*Frondebibus et ramis Dapnes imitata decorem*’ (*Lyr.* I, 94). El mito y la metamorfosis en la *Lyrae Heroicae* (1581) de Francisco Núñez de Oria”, *Philologica Canariensis*, 29 (2023b), pp. 155-174, 30-06-2023, <<https://doi.org/10.20420/Phil.Can.2023.594>>.
- FERNÁNDEZ RÍOS, María, “La impronta del *Orlando Furioso* en la mitad más «épica» de la *Lyra Heroica* (1581) de Francisco Núñez de Oria”, *Humanitas*, 82 (2023c), pp. 145-168, <https://doi.org/10.14195/2183-1718_82_6>.
- FRANCÉS CAUSAPÉ, María del Carmen, “La obra bromatológica de Francisco Núñez de Oria”, *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, 103 (1975), Madrid, pp. 167-180.
- FRANCÉS CAUSAPÉ, María del Carmen, “La obra bromatológica de Francisco Núñez de Oria”, *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, 104 (1975), Madrid, pp. 235-257.
- FRANCÉS CAUSAPÉ, María del Carmen, “La obra bromatológica de Francisco Núñez de Oria”, *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, 105 (1976), Madrid, pp. 36-56.
- FRANCÉS CAUSAPÉ, María del Carmen, “La obra bromatológica de Francisco Núñez de Oria”, *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, 106 (1976), Madrid, pp. 117-129.
- FRANCÉS CAUSAPÉ, María del Carmen, “La obra bromatológica de Francisco Núñez de Oria”, *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, 107 (1976), Madrid, pp. 185-207.
- FRANCÉS CAUSAPÉ, María del Carmen, “La obra bromatológica de Francisco Núñez de Oria”, *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, 108 (1976), Madrid, pp. 241-260.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, vol. III, Madrid, Manuel Tello, 1888, 22-01-2023, <<http://bit.ly/3yV32wB>>.
- GARCÍA GUAL, Carlos (ed.), *Tratados hipocráticos*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1983.
- GARRIDO ARANDA, Antonio, “La bebida en cuatro tratadistas españoles Lobera de Ávila, Núñez de Coria, Sorapán de Rieros y Bails”, en *Comer cultura: estudios de cultura alimentaria*, Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2001, pp. 173-198.
- GONZÁLEZ DE SÁMANO, Mariano, *Compendio histórico-médico de la medicina española*, Barcelona, Agustín Gaspar, 1850, 24-01-2023, <<https://bit.ly/3UHEiQR>>.

- GUTIÉRREZ RODILLA, Bertha, La medicina, sus textos y sus lenguas en la España de Cervantes, *Panace@. Boletín de Medicina y Traducción*, vol. 6, nº21-22 (2005), pp. 299-306, 29-06-2023, <<http://hdl.handle.net/10366/22587>>.
- GUTIÉRREZ TORRECILLA, Luis Miguel, CASADO ARBONIÉS, Manuel y BALLESTEROS TORRES, Pedro (eds.), *Profesores y estudiantes. Biografía colectiva de la Universidad de Alcalá (1508-1836)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2013.
- HERNÁNDEZ ALCÁNTARA, Antonio, *La obra tocológica y pediátrica de Núñez de Coria. Estudios de Historia de la Medicina Española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1960.
- HERNÁNDEZ MOREJÓN, Antonio, *Historia bibliográfica de la medicina española*, vol. III, Madrid, Imprenta de la Viuda de Jordán e Hijos, 1843.
- HERNÁNDEZ MOREJÓN, Antonio, *Historia bibliográfica de la medicina española*, vol. IV, Madrid, Imprenta de la Viuda de Jordán e Hijos, 1846.
- LÓPEZ DE HOYOS, Juan, *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias de la Serenísima Reina de España Doña Isabel de Valois, nuestra señora*, Madrid, Pierres Cosin, 1569, 22-01-2023, <<http://bit.ly/3mM1ge8>>.
- LÓPEZ PIÑERO, José María, y BUJOSA, Francesc, *Los tratados de enfermedades infantiles en la España del Renacimiento*, Valencia, Cátedra de Historia de la Medicina, 1982.
- MARTÍN FERREIRA, Ana Isabel, “Cristóbal de Vega”, en Luis Miguel Gutiérrez Torrecilla, Manuel Casado Arboniés y Pedro Ballesteros Torres (eds.), *Profesores y estudiantes. Biografía colectiva de la Universidad de Alcalá (1508-1836)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2013, pp. 666-667.
- MARTÍN FERREIRA, Ana Isabel, “Fernando de Mena”, en Luis Miguel Gutiérrez Torrecilla, Manuel Casado Arboniés y Pedro Ballesteros Torres (eds.), *Profesores y estudiantes. Biografía colectiva de la Universidad de Alcalá (1508-1836)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2013, pp. 429-431.
- MARTÍNEZ DE BREA, Pedro, *Enarratio in Beati Iudae Thaddaei Apostoli canonicam*, Sagunto, Juan Íñiguez de Lequerica, 1582, 10-01-2023, <<https://archive.org/details/ARes59413>>.
- MARTÍNEZ MOLINA, Ana, *Estudio histórico de la Enfermería en España III. La profesión de la matrona según el tratado de Francisco Núñez de Coria (siglo XVI)*, Valencia, CECOVA, 1995.
- MARTÍNEZ MOLINA, Ana, “La sexualidad femenina según el tratado de Francisco Núñez de Coria”, en Ana Martínez Molina, Concha Cervera Puig y Ana Juliá Gisbert (eds.), *La profesión de matrona en la Valencia del pasado. Estudios históricos*, Valencia, CECOVA, 2012, pp. 147-163.
- MUÑOYERRO, Luis Alonso, *De la fiebre epidémica y nueva, en latín punticular, vulgarmente tabardillo y pintas: su naturaleza, conocimiento y medicación por Luis de Toro, físico y médico de Plasencia. Con un prólogo del Dr. Enrique Fernández Sanz*, Madrid, Julio Cosano, 1941.

- MUÑOYERRO, Luis Alonso, *La Facultad de medicina en la Universidad de Alcalá de Henares*, Madrid, CSIC- Instituto Jerónimo Zurita, 1945.
- NAVAS, Juan de, *Elementos del arte de partear*, 2 vols, Madrid, Imprenta de Sancha, 1815, 14-01-2023, <<https://bit.ly/3YbYa1c>>.
- NÚÑEZ DE ORIA, Francisco, *Tratado de medicina intitulado Aviso de sanidad*, Madrid, Alonso Gómez, 1569, 14-01-2023, <<http://bit.ly/3XmIEhH>>.
- NÚÑEZ DE ORIA, Francisco, *Aviso de sanidad, que trata de todos los géneros de alimentos, y del regimiento de la sanidad*, Madrid, Pierres Cosin, 1572, 14-09-2022, <<http://bit.ly/3zeUErF>>.
- NÚÑEZ DE ORIA, Francisco, *Libro intitulado del parto humano*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1580, 14-01-2023, <<http://bit.ly/3HKEMkv>>.
- NÚÑEZ DE ORIA, Francisco, *Lyrae Heroycae libri quatuordecim*, Salamanca, Matías Gast, 1581, 14-01-2023, <<http://bit.ly/3Vyk0Ll>>.
- NÚÑEZ DE ORIA, Francisco, *Regimiento y Aviso de sanidad*, Medina del Campo, Francisco del Canto, Pedro Landry y Ambrosio Duport, 1586, 14-01-2023, <<http://bit.ly/3G3fdX>>.
- NÚÑEZ DE ORIA, Francisco, *Libro intitulado del parto humano*, Zaragoza, Pedro Verges, 1638, 14-01-2023, <<http://bit.ly/3ntgTYj>>.
- NÚÑEZ DE ORIA, Francisco, “Libro intitulado del parto humano”, en Jerónimo de Ayala (ed.), *Principios de cirugía, útiles, y provechosos para que puedan aprovecharse los principiantes de esta facultad*, Valencia, Vicente Cabrera, 1693, 15-01-2023, <<http://bit.ly/3IEzqQQ>>.
- NÚÑEZ DE ORIA, Francisco, “Libro intitulado del parto humano”, en Jerónimo de Ayala (ed.), *Principios de cirugía, útiles, y provechosos para que puedan aprovecharse los principiantes de esta facultad*, Valencia, Jayme de Bordazar, 1705, 15-01-2023, <<https://bit.ly/3jH3bj0>>.
- NÚÑEZ DE ORIA, Francisco, “Libro intitulado del parto humano”, en Jerónimo de Ayala, (ed.), *Principios de cirugía, útiles, y provechosos para que puedan aprovecharse los principiantes de esta facultad*, Madrid, Ángel Pascual, 1716, 16-01-2023, <<http://bit.ly/3RMcCmb>>.
- NÚÑEZ DE ORIA, Francisco, “Libro intitulado del parto humano”, en Jerónimo de Ayala (ed.), *Principios de cirugía, útiles, y provechosos para que puedan aprovecharse los principiantes de esta facultad*, Madrid, Ángel Pascual, 1724.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña*, I, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1891.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña*, II, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña*, III, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907.
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, *Historia de la medicina española*, Salamanca, Sayma, 1962.
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, *La Tocoginecología española del Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Instituto de Historia de la Medicina española, 1971.

SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, *La medicina española renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.

SÁNCHEZ QUINTANAR, León, “Literatura médica”, *Boletín de Medicina, Cirugía y Farmacia*, 3/57 (1852), pp. 36-38.

VILÀ, Lara, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, 20-12-2022, <<https://www.tdx.cat/handle/10803/4862>>.



Chanzas en Arauco. Burla y épica según Alonso de Ercilla

Luis Gómez Canseco

Universidad de Huelva
canseco@uhu.es

Recepción: 28/02/2023, Aceptación: 08/05/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

Ercilla otorgó un papel relevante a la burla y la ironía en la articulación de *La Araucana*. Siguiendo la pauta marcada por Ariosto, el humor se convierte en un instrumento tanto estético como ideológico a la hora de presentar su particular discurso épico ante los lectores y, muy especialmente, ante el monarca Felipe II, interlocutor del poeta a lo largo de toda la obra.

Palabras clave

Alonso de Ercilla; *La Araucana*; humor; ironía; política.

Abstract

English title. Jokes in Arauco. Mockery and Epic according to Alonso de Ercilla.

Ercilla gave a relevant role to mockery and irony in the writing and construction of *La Araucana*. Following Ariosto's model, humor becomes both an aesthetic and ideological instrument to present his epic discourse to the readers and, especially, to the monarch Philip II as poet's interlocutor in the work.

Keywords

Alonso de Ercilla; *La Araucana*; Humor; Irony; Politics.

En su censura de las *Soledades* y el *Polifemo*, Pedro de Valencia remitía al ejemplo de los poetas que «se envistieron del espíritu de Homero con la imitación y tomaron aquel entusiasmo suyo». Va incluso más allá en esa exaltación de una poesía que consideraba verdaderamente heroica: «Pluguiera a Dios y yo pudiera comunicarle a vuestra merced la lección de aquellos grandazos y de otros muy mayores, David, Isaías, Jeremías y los demás profetas». No es de extrañar, pues, que le incomodaran por inadecuadas las bromas que Góngora había embutido en su discurso, considerando “que no convienen a este estilo alto y materias graves”, y que aconsejara a su amigo que “no se desfigure por agrandar al vulgo, diciendo gracias y juegos del vocablo en poema grave y que va de veras” (*Cartas a Góngora*, 353 y 360).

Pero lo cierto es que también Homero tuvo sus dejes jocosos; y no por la atribución postiza de la *Batracomiomaquia*, sino por la inclusión en la *Iliada* o en la *Odisea* de episodios, comentarios y personajes que, como Tersites, abrían la puerta a la risa.¹ Esa inclinación se mantuvo en la epopeya medieval, ya fuera en latín o en lenguas vulgares, como parte del entretenimiento que se ofrecía a oyentes o lectores, pues no todo había de ser arengas y batallas. Ahí está el ejemplo del *Cantar de Mio Cid*, con sus chanzas sobre Raquel e Vidas, el conde don Remón, los infantes de Carrión o sobre Asur González.² Bien es verdad que Virgilio, referente para el género en la cultura occidental, no se permitió el más mínimo desliz risible en la *Eneida*; ni tampoco se atisba broma alguna en la *Farsalia* de Lucano.³ En el Renacimiento, Torquato Tasso seguiría esa estela de patetismo y solemnidad en la *Gerusalemme liberata*, aunque antes que él Ludovico Ariosto, por más que fuera señalado como un nuevo Virgilio entre sus contemporáneos, había hecho de la ironía un instrumento indispensable para la escritura de su *Orlando furioso*.⁴

1. En torno al humor en la poesía homérica, véase William (1927), Butler (1967), Clarke, (1969), Giangrande (1972), Piero di Luca (1993), Vedoya de Guillén (2001), Bell (2007), Ortega Carmona (2007) y Shcherbakov (2021), donde se hace registro de los pasajes burlescos de la *Iliada* y la *Odisea* y se analiza su función en ambas obras. Este trabajo forma parte de los proyectos *Vida y escritura II* [PID2019-104069GB-I00], *Épica y política en el Siglo de Oro* [P20-00037] y *La Araucana: del texto a la identidad* [UHU-1241597].

2. Sobre la épica medieval, véase Curtius (1981: 609-612), y para el *Cantar de Mio Cid*, en concreto, Moon (1963), Oleza (1972), Salvador Miguel (1977), Gericke (1994), Rincones-Guerra (2013), García Pérez, Marcos (2020) y Arovich de Bogado (2021). Estos trabajos atienden a los episodios humorísticos, dando cuenta de su papel en la construcción del *Cantar*.

3. Servio en su comentario subraya el carácter cómico del libro IV de la *Eneida*, aunque identificando comedia —en sentido teatral— con la materia amorosa: «Est autem paene totus in affectione, licet in fine pathos habeat, ubi abscessus Aeneae gignit dolorem. sane totus in consiliis et subtilitatibus est; nam paene comicus stilus est: nec mirum, ubi de amore tractatur» (1881: 459). Véase a este respecto Anderson (1981).

4. Para la identificación en la Italia renacentista entre Ariosto y Virgilio, véase Genovese (2009: 811-812 y 2010: 344-345), Béhar (2012: 64) y Fosalba (2019: 63-65); y para la ironía y el humor en la construcción del *Orlando*, Durling (1965), Binni (1968), Padoan (1976), Zatti (1990),

En lo que corresponde a *La Araucana*, el texto que aquí nos ocupa, hay que tener muy presente que tanto Lucano como Virgilio y el mismo Ariosto fueron lecturas decisivas, que Ercilla siguió muy de cerca para articular su idea de épica y aun para la composición del poema. Por eso llama la atención que la crítica haya pasado casi de puntillas por entre los más de cuarenta pasajes en los que la comicidad y la farsa invaden el relato épico,⁵ contrarrestando de manera consciente y voluntaria el *gravis stylus* que la *rota Vergilii* reservaba al género. Nos encontramos a veces —las menos— con bromas que organizan o profieren los personajes, como cuando Lautaro llega al campamento araucano fingiendo un ataque: “el camino torció por la marina, / ganosos de burlar al bando amigo / tomando el nombre y voz del enemigo” (VIII, vv. 70-73), o cuando el mismo cacique suelta unos caballos para generar confusión entre los españoles: “El escándalo tanto no fue cuanta / era después la burla, risa y juego” (XI, vv. 413-414).⁶ Del mismo modo, durante el ataque a Millarapué, Tucapel acude en socorro de su adversario Rengo y asegura que lo hace para poder ser él mismo quien lo mate más adelante: “que el favorable cielo y hado amigo / te tiene aparejada mejor muerte, / pues está cometida al brazo mío” (XXV, vv. 550-552). No obstante, la mayoría de los casos corresponden a observaciones cómicas por parte del narrador o a gestos de ironía que se van intercalando al hilo de los hechos.

Un censo de burlas

Si atendemos al contenido, cabe discernir a lo largo del poema entre cuatro tipos de chanzas distintos, aunque complementarios. Nos encontramos, en primer lugar, con befas ocasionales y juegos verbales; un segundo bloque lo conforman observaciones cómicas en torno a los encuentros armados; en un tercer grupo se escarnece de manera expresa la cobardía ante peligros y amenazas; y aparece, en fin, una cuarta y última variante donde se trenzan comentarios jocosos de naturaleza metaliteraria.

Comenzaremos nuestro inventario por esa suma esporádica de chistes, sátiras y juegos verbales o conceptuales, cuando en el canto IIII, al referir la lucha de los

Petersen (1990), Forni (2006), Blanco Jiménez (2009), Teixidó Vilar (2013), Rivoletti (2014), Sangirardi (2014), Floris (2020), Javitch (2020) o Confalonieri (2021). De todos estos trabajos se concluye la decisiva importancia que Ariosto otorgó a la ironía en la articulación del *Orlando* y la trascendencia que tuvo esta solución para la literatura renacentista.

5. Tan solo Íñigo-Madrigal (1969) ha subrayado la presencia de pasajes humorísticos en la obra, aun cuando se limitara a enumerar algunos como muestra, vinculándolos a la cultura popular. A su estela, Piñero Ramírez (1993:166 y 1751) o Blanco (2012: 260) han recordado la presencia de este recurso en Ercilla. En torno a la combinación de lo épico y lo sublime en la épica renacentistas, véase Chevalier (1966), Jossa (2002) y Lehtonen (2016).

6. Todas las citas de *La Araucana* remiten al canto y al número de verso conforme a Ercilla (2022).

catorce españoles que se enfrentan a los indios tras la muerte de Valdivia, se incluye una simple agudeza verbal entre el nombre de Diego García Herrero y su destreza a la hora de batir al enemigo con las armas: “el Herrero, como hombre acostumbrado / y diestro en golpear, mata y atierra” (III, vv. 245-246). Otra lisonja pareja se hace de Francisco de la Peña en el canto siguiente, contrastando sus dificultades en el habla con su determinación en el combate: “pues Peña, aunque de lengua tartamudo, / se revuelve con tal desenvoltura / cual Cesio entre las armas de Pompeo / o en Troya el fiero hijo de Peleo” (V, vv. 317-320).⁷ Como chiste cabe identificar la burla de un esclavo araucano al que su amo le pide que prepare la comida antes de echarse a descansar tras la guerra. Tras haber pasado tres días durmiendo, reclama la pitanza y “el diligente siervo respondía / que, después de guisada, estaba fría” (VII, vv. 303-304). De un modo similar, tras haber descrito a la tropa de Lautaro como: “perversos, disolutos, sediciosos, / a cualquiera maldad determinados, / de presas y ganancias codiciosos, / ladrones, bandoleros y cosarios” en la trigésimo quinta octava del canto XI, la siguiente estrofa se inicia con un giro que los presenta con una perspectiva irónica: “Con esta buena gente caminaba / hasta Maule de paz atravesando” (XI, vv. 277-282).

Pero, sobre todo, se registran varios casos de un humor macabro y truculento en torno a diversas formas de muerte. El primero de ellos alude a un período de hambruna que llevó a los indígenas a la práctica del canibalismo, extremo que Ercilla encarece indicando que los hijos que habían salido del estómago de sus madres volvieron a entrar en él como alimento: “Tal madre hubo que al hijo muy querido / al vientre le volvió do había salido” (IX, vv. 167-168). El ahogamiento de varias personas durante una tormenta marítima culmina en una burla sobre la muerte que entra en el cuerpo junto con el agua: “y la gente tragó del temor fuerte, / a vueltas de agua, la esperada muerte” (XV, vv. 583-584). Con una misma risa siniestra, describe el paisaje arbóreo, después de que los españoles colgaran a varios caciques indígenas: “y los robustos robles de esta prueba / llevaron aquel año fruta nueva” (XXVI, vv. 295-296).

A una intención más crítica responden las sátiras sobre el comportamiento de algunos personajes. Así las victorias iniciales de los españoles en Chile les llevan “a tal soberbia y vanagloria / que en mil leguas diez hombres no cabían” (I, vv. 531-532), las borracheras de los jefes araucanos dejan “mal de las tinajas el partido” (II, v. 146), y esos mismos caciques parecen acoger con reticencia a Caupolicán como triunfador en la prueba de gobierno: “Fue con alegre muestra recibido, / aunque no sé si todos se alegraron” (II, vv. 377-378). Aun cuando Ercilla se presentara como valedor de las mujeres en los episodios de Teguolda,

7. Se trata de un juego similar al que hace el Cid en el *Cantar* respecto a su sobrino Pero Vermúdez: «Mío Cid Ruy Díaz a Pero Vermúdez cata: / «¡Fabla, Pero mudo, varón que tanto callas! [...]». / Pero Vermúdez conpeçó de fablar, / detiènes'le la lengua, non puede delibrar, / mas quando enpieça, sabed, no-l' da vagar» (2011: 295).

Glaura, Lauca e incluso Dido —frente a la versión de su historia transmitida por Virgilio—,⁸ también encontró ocasión para deslizarse apostillas misóginas, que, aunque traídas por los pelos, no hubiera menospreciado el mismísimo Francisco de Quevedo. La primera de ellas se inserta con ocasión de las bajas que Alonso de Córdoba causa entre las filas enemigas:

Otro, pues, que de Córdoba se llama,
 mozo de grande esfuerzo y valentía,
 tanta sangre araucana allí derrama
 que hizo cien viudas aquel día.
 Por una que venganza al cielo clama,
 saltan todas las otras de alegría,
 que al fin son las mujeres variables,
 amigas de mudanzas y mudables. (III, vv. 233-240)⁹

El esfuerzo militar de las mujeres araucanas, que en se encomia en otros pasajes del poema, deviene en parodia en el canto X, aludiendo tácitamente al pecho que, según las fuentes clásicas, las Amazonas se amputaban para usar las armas con más facilidad. Las araucanas, sin embargo, corrían en la batalla incluso estando embarazadas:

...no sienten ni les daba pesadumbre
 los pechos al correr, ni las crecidas
 barrigas de ocho meses ocupadas,
 antes corren mejor las más preñadas. (X, vv. 37-40)¹⁰

Ya en el canto XXIX, cuando Rengo y Tucapel retoman su aplazado desafío, los indios hacen fuertes apuestas a favor de uno u otro contrincante, aunque algunos juegan tan solo para deshacerse de aquellos bienes que han puesto sobre el tablero:

Quién apostaba ropa, quién ganado,
 quién tierras de labor, quién granjerías;
 algunos, que ganar no deseaban,
 las usadas mujeres apostaban. (XXIX, vv. 165-168)

8. Sobre estos episodios femeninos y los personajes que los protagonizan, véase Medina (1928), Aubrun (1956), Schwartz (1972), Lledó-Guillem (2004), Maxey (2018), Blanco (2019) y Gómez Canseco (2020a), que analizan desde diversas perspectivas el papel de lo femenino en la disposición de *La Araucana*.

9. Los versos finales remiten a Virgilio: «... varium et mutabile semper / femina» (*Eneida* IV, 569-570).

10. En el prólogo de la primera parte ofrece una lectura seria de la misma idea: «... para hacer más cuerpo y henchir los escuadrones, vienen también las mujeres a la guerra, y, peleando algunas veces como varones, se entregan con grande ánimo a la muerte» (*La Araucana*, 14).

El segundo grupo de burlas que hemos establecido se centran en los encuentros armados o los duelos singulares para establecer un contraste festivo con la vívida y cruda descripción de la violencia. Veamos los ejemplos de ello. Durante la defensa del fuerte de Tucapel, los españoles hacen un daño considerable en las filas enemigas, “y a muchos de cuidado y vida privan” (II, v. 600), esto es, junto con la vida, les quitan la inquietud por los sucesos futuros. Ya en el canto siguiente, aunque durante el mismo lance, se describe la imagen de las cabezas todavía con vida rodando por el campo de batalla: “cabezas de los cuerpos divididas, / que aún el vital espíritu tenían, / por el sangriento campo iban rodando, / vueltos los ojos ya paladeando” (III, vv. 245-248). Por su parte, en el canto VIII Tucapel, arrebatado por la ira, acaba con la vida del hechicero Puchecalco, que auguraba un futuro terrible para los suyos. El narrador entonces comenta el acto vehemente de manera jocosa y en primera persona:

Quedole de esto el brazo tan sabroso
según la muestra que movido estuvo
de dar tras el senado religioso,
y no sé la razón que lo detuvo. (VIII, vv. 354-356)

Especialmente singular resulta el episodio en el que, durante un asalto al fuerte de Penco, el araucano Rengo persigue a tres españoles contra los que lanza un enorme guijarro, que hace retumbar el monte y solivianta el sosiego de sus sorprendidos habitantes:

Las ninfas por lo más sesgo del vado,
las cristalinas aguas revolviendo,
sus doradas cabezas levantaron
y a ver el caso atentas se pararon. (IX, vv. 813-816)

La irrupción de las ninfas actúa como contraste burlesco para la acción bélica, alterando el supuesto marco histórico y realista de la narración con la inserción de un elemento mitológico. Incluso la voz *caso*, utilizada en el verso 816, mantiene evidentes ecos amorios que remiten a las ninfas de Garcilaso de la Vega en la égloga III, cuando dejan sus labores para escuchar el canto amebeo de Tirreno y Alcino.¹¹

Más adelante, durante la defensa de la plaza de Millarapue, el choque con los indios hace volar a algunos jinetes españoles, para estamparse luego contra el suelo: “Unos, sin alas, con ligero vuelo / desocupan atónitos las sillas; / otros, vueltas las plantas hacia el cielo, / imprimen en la tierra las costillas” (XXV, vv. 153-156). A su vez, el combate singular entre Lorenzo Bernal del Mercado y el indio Leucotón se presenta como un gesto de forzadas cortesías, que viene subrayado por la rima en *-illas*:

11. Toda la estrofa está además transida de elementos garcilasianos. Véase al Gómez Canseco (2022b).

...y, las altas cabezas inclinando,
 a su pesar usaron de crianza,
 hincando a un tiempo entrambos las rodillas
 con un batir de dientes y ternillas. (XXV, vv. 189-192)

En el mismo encuentro, el genovés Andrea hace estragos en los escuadrones enemigos, matando y amputando miembros, aunque el poeta añade una nota de humor al referir la herida que recibe el indio Brancolo, al cual “como grulla le deja en un pie solo” (XXV, vv. 384). Se alude aquí burlescamente a la costumbre las grullas de dormir sobre una sola pata. También en el enfrentamiento con los indígenas que cierra el episodio de Glaura, se apuntan un par de chanzas, ya para encarecer el número de enemigos por medio de una comparación popular: “creciendo indios así que parecían / que de las yerbas bárbaros nacían” (XXVIII, vv. 327-328), ya haciendo una representación poco heroica del combate con la alusión a las ranas o al andar a gatas de los soldados:

Unos al suelo van descalabrados
 sin poder en las sillas sostenerse;
 otros, cual rana o sapo, aporreados
 no pueden, aunque quieren, removerse;
 otros a gatas, otros derrengados. (XXVIII, vv. 441-445)

El desafío mantenido y repetidamente aplazado entre Rengo y Tucapel dio también ocasión a que Ercilla, como Ariosto en sus duelos, introdujera ciertos puntos de ironía. Así ocurre cuando Tucapel, en el canto XXX, parece aventajarse, y el narrador remite a un supuesto debate recogido en las narraciones históricas sobre el enfrentamiento, que recuerda a esas autoridades postizas y crónicas supuestas de las que años más tarde se serviría Cervantes en su *Quijote*:

La pierna diestra y diestro brazo echado
 sobre el contrario a la sazón tenía,
 lo cual de sus amigos fue juzgado
 ser notoria ventaja y mejoría
 y, aunque esto es hoy de muchos disputado,
 ninguno de los dos se rebullía. (XXX, vv. 145-150)

No obstante, el grueso de las sátiras insertas en *La Araucana* tiene como objeto la censura de la cobardía, las urgencias en la fuga o el miedo ante los peligros sobrevenidos. Era este el tercer bloque que se señaló al comienzo. Una primera muestra consta en el canto V, donde el numeroso ejército de Lautaro aminora el valor de muchos españoles antes de la batalla de Andalicán: “ocupaba su gente tanto trecho / que mitigó el ardor de más de un pecho” (V, vv. 21-24). Esa atemperación se convierte en franca huida tras la derrota, en cuya descripción se reiteran las imágenes grotescas o las chanzas por parte del narrador. Toda presteza en la desbandada parece poca: “la pena y la fatiga que llevaban / era que

los caballos no volaban. (VI, vv. 175-176); otros se lanzan arrebatadamente por lugares peligrosos: “a caballo y a pie y aun de cabeza / llegaron a lo bajo en poca pieza” (VI, vv. 391-392); los antiguos compañeros compiten ahora por ser los primeros en la huida: “quien dos pasos del otro se aventaja / por ganar otros dos muere y trabaja” (VI, vv. 415-416). Ese apresuramiento se ve además reforzado con exageradas promesas a la divinidad para que libre del trance a los perseguidos, con una rima en *-ones* que acentúa la comicidad de la octava:

No aguardaban por estos, mas corriendo
 juegan a mucha prisa los talones
 al delantero sin parar siguiendo,
 que no le alcanzarán a dos tirones,
 votos, promesas entre sí haciendo,
 de ayunos, romerías, oraciones,
 y aun otros reservados solo al Papa,
 si Dios de este peligro los escapa. (VI, vv. 401-408)

La misma voz narrativa parece reírse del escaso número de voluntarios dispuestos a regresar de Penco para su reconstrucción, señalando: “Afirmar la ocasión de esto no puedo / si fue la poca paga o mucho miedo” (IX, vv. 311-312), o de las nuevas prisas en su abandono tras otro ataque indígena al fuerte, cuyos habitantes requieren las alas para la desertión: “Solo las alas de Ícaro quisieran, / aunque pasando el mar se derritieran” (IX, vv. 735-736).

Otro tanto sucede en la defensa de Santiago, cuando una avanzadilla de los españoles es derrotada por Lautaro y regresa a toda prisa con la noticia: “...los bárbaros luego los rompieron / y todos con cuidado y pies ligeros / revolvieron a ser los mensajeros” (XI, vv. 335-336), provocando sudores de terror en los habitantes de la ciudad: “Quién de pura congoja trasudaba, / que de Lautaro ya conoce el brío” (XI, vv. 357-358). Especialmente cómicos resultan los efectos milagrosos que el miedo produce en los cobardes, dando lugar a situaciones grotescas y transparentemente antiheroicas. Valgan, como ejemplo, los turcos tras la debacle de Lepanto: “cuál sin mirar al fondo y largo trecho, / no sabiendo nadar, allí lo aprende” (XXIII, vv. 747-748), o los pobladores de Penco, que se lanzan al mar ante el ataque de los araucanos:

Quien antes no nadaba, de medroso
 las olas rompe agora y nadar sabe.
 Mirad, pues, el temor a qué ha llegado,
 que viene a ser de miedo el hombre osado. (IX, vv. 517-520)¹²

12. En último termino, se trata de un lugar común que puede encontrarse en forma de *adynata* en los *Carmina Burana* sobre el poder del dinero: «Et facit audire / surdum claudumque salire» (*Cantos de goliardo*, p. 64), y, a su estela, en el arcipreste Juan Ruíz: «faze corer al coxo e al mudo falar; / el que non tiene manos dineros quiere tomar» (*Libro de buen amor*, p. 128).

El cuarto y último tipo de burlas en esta clasificación corresponden a aquellas que muestran un contenido metaliterario. Es lo que ocurre con la retirada de los españoles tras la caída de Penco, donde Ercilla, al tiempo que satiriza la cobardía y el apremio, establece un paralelo con el ritmo de su propio relato: “Vamos tras los que aguijan los caballos, / que no haremos poco en alcanzallos” (IX, vv. 695-696). En ese mismo canto, el narrador vuelve a mezclar una digresión respecto a los hechos referidos con un juicio moral sobre las acciones humanas:

Con la gente araucana quiero andarme,
dichosa a la sazón y afortunada,
y, como se acostumbra, desviarme
de la parte vencida y desdichada.
Por donde tantos van quiero guiarme,
siguiendo la carrera tan usada,
pues la costumbre y tiempo me convence
y todo el mundo es ya viva quien vence. (IX, vv. 873-880)

A su vez, en el canto XXVII comienza con un excursus sobre la pertinencia de la *brevitas* para el que escribe, que deviene a lo largo de esa primera octava en excusas sobre su propia prolijidad y su voluntad como narrador de abreviar y pasar a un nuevo tema, con la rapidez de los caballos de posta:

Cuando a alguno, señor, le pareciere
que me voy en el curso deteniendo,
el extraño camino considere
y que más que una posta voy corriendo.
En todo abreviaré lo que pudiere,
y así, a nuestro propósito volviendo,
os dije como... (XXVII, vv. 17-23)

Son varias las ocasiones en la narración se interrumpe para dejar paso a la voz del narrador que, con tono jocoso, comenta su propia labor. El episodio de Glaura, que tiene lugar en el canto XXVIII, está protagonizado por el personaje de Ercilla, que, en su desdoblamiento como narrador, da cuenta de una huida poco memorable ante el ataque inesperado de los indios, que afecta también a la construcción de su relato:

Sin otro ofrecimiento ni promesa
piqué al caballo, que salió ligero,
pero, aunque más los indios me den priesa,
quiero, señor, que aquí sepáis primero
como a la entrada de la selva espesa... (XXVIII, vv. 353-357)

Del mismo modo, el hilo narrativo se interrumpe aquí y allá, dejando cabos sueltos que no volverán a juntarse hasta que se sucedan algunas octavas más.

Este recurso narrativo, que rompe —con un indudable sesgo cómico— las expectativas del lector, se hace especialmente patente en las transiciones de un canto a otro. No obstante, el ejemplo más llamativo corresponde a la suspensión del enfrentamiento entre Rengo y Tucapel en el último canto de la segunda parte, cuando este levanta su espada para devolver un golpe, y el narrador interviene para dirigirse primero al cacique araucano y luego a sus lectores:

...de suerte alzó la espada que yo os juro
que nadie allí pensó quedar seguro.
¡Guarte, Rengo, que baja, guarda, guarda,
con gran rigor y furia acelerada
el golpe de la mano más gallarda
que jamás gobernó bárbara espada!
Mas quien el fin de este combate aguarda
me perdone si dejo destroncada
la historia en este punto, porque creo
que así me esperará con más deseo. (XXIX, vv. 415-424)

Esos lectores curiosos tuvieron que esperar no menos de once años, desde 1578 a 1589, para saber en qué concluía la cosa. Cabe recordar que entre ellos estaba el mismísimo Miguel de Cervantes, que apenas comenzada la historia de su don Quijote, al final del capítulo VIII de la primera parte, le dejó con la espada en alto y con determinación de abrir por medio a un escudero vizcaíno que por allí pasaba, porque no halló más testimonio escrito del suceso. Bien es verdad que, solo con pasar la página, los lectores se encontraron nada menos que con el sabio Cide Hamete Benegeli, que dio fin al combate y comienzo a muchas aventuras más.

De este ceñido recuento cabe concluir que Ercilla concentró estos incisos humorísticos en ciertos lugares de su poema, como son el episodio de los catorce de la Fama en el canto III, la batalla de Andalicán en el VI, el ataque de los araucanos a Penco en el IX o el avance de Lautaro sobre Santiago en el XI. Desde ahí hay que saltar hasta el canto XXV, con la defensa de Millarapué, para volver a encontrarnos con un cúmulo de chanzas, aunque aquí centradas en la derrota de los araucanos. Y es que las burlas como mecanismo poético se atenúan llamativamente en la segunda parte de *La Araucana* y casi desaparecen por completo en la tercera. Veamos si hay razón para que así fuera.

El porqué de las chanzas

Al menos en su planteamiento inicial, Ercilla se propuso escribir una obra seria, que tratara, como afirmaba en el prólogo de 1568, de “historia verdadera y de cosas de guerra”, con el propósito de que no quedaran las “hazañas en perpetuo silencio, faltando quien las escriba” (*La Araucana*, p. 13). Sin embargo, ya en el

canto II encontramos los primeros atisbos de humor, que fueron creciendo a medida que avanzaba esa primera parte, hasta convertirse en un elemento decisivo de su construcción narrativa. Son cuatro las funciones con las que el humor comparece en la obra. En primer lugar, como simple interludio cómico a partir de los principios clásicos de *variatio delectat* y *ludicra seriis miscere*. La segunda función sería la de contraste y anticlímax para momentos de especial tensión épica. El humor sirve, en tercer lugar, como engranaje metaliterario del cual se vale el narrador para glosar el relato o enlazar episodios diversos. En cuarto y último lugar, con las burlas se ridiculizan situaciones o se caricaturizan personajes cuyo comportamiento resulta inadecuado para la acción heroica.

Todos esos recursos convergen en la figura del narrador, que en *La Araucana* se presenta con una configuración muy singular, ya que comparece como personaje con tres dimensiones distintas y complementarias. Se trata de la persona que refiere los hechos como una suerte de narrador omnisciente, pero también actúa como un personaje más que juzga y comenta los hechos desde dentro, al tiempo que reflexiona sobre su propia labor como articulador del relato. A ello se añade su condición de actante en una acción en la que interviene directamente con el mismo estatuto de otros personajes, pues no en vano la obra se presenta como un texto de carácter histórico con una decisiva dimensión autobiográfica.

A pesar de esa implicación personal, Ercilla muestra un notable distanciamiento respecto a su historia y juzga a sus personajes desde lejos. Acaso ello se deba al control absoluto que se otorgó a sí mismo sobre su narración y a la posición de superioridad que adoptó frente a los demás personajes del poema. Nos encontramos ante ese mismo narrador “olímpico” del que habla Lene W. Petersen para referirse a Ariosto en el *Furioso* (1990: 195); y es que Ercilla se sitúa muy por encima de lo narrado y aun de la mayoría de los personajes con los que comparte protagonismo. De hecho, la comicidad le sirve para acentuar esa superioridad y para introducir un cierto cuestionamiento de lo heroico, escatimando dignidad a esos personajes y subrayando irónicamente sus debilidades. El humor alcanza de este modo una cierta dimensión ética que conecta con los exordios moralizantes que abren los cantos con la intención de otorgar al poema una cierta densidad doctrinal.

Algunos de esos excursos coinciden con las burlas en su análisis de las virtudes o debilidades humanas. Así ocurre con la codicia en el canto III del poema; con el valor frente a la cobardía en el canto VII; con la victoria sobre los propios temores en el VIII; la valentía ante los demás en el canto XI; la inconveniencia de la temeridad en el XIII; la inteligencia a la hora de evitar los peligros en el canto XVII; la capacidad de ponderar las intenciones y el poder del enemigo en el XXIII; o la censura de los duelos singulares en el canto XXX. De un modo u otro, son asuntos que Ercilla quiso también presentar desde una perspectiva más desacralizadora por medio de la ironía, convirtiendo la reflexión moral en sátira. Las burlas invitan a los lectores a adoptar la misma posición del narrador y a distanciarse críticamente de los sucesos y personajes censurados o satirizados en el texto.

De algún modo, Ercilla se sirvió de la burla y la ironía para marcar distancias con la acción épica. Presentando los hechos de un modo imprevisto en la retórica propia de la epopeya, la escritura burlesca aminora el tono y el contenido de lo heroico para alejarse del estilo elevado. Ese envés grotesco perturba en buena medida el código épico hasta dejar en suspenso la dimensión propiamente heroica. En estos episodios que estudiamos, los sucesos son referidos no como deberían haber sido, sino como en verdad fueron, por lo que, a la estela de Ariosto, el poema épico deriva en cierta medida hacia la novela. *La Araucana* significa la consagración de la epopeya como género para el Renacimiento español, pero al mismo tiempo constituye una épica imperfecta, frustrada en cierto modo, que se abre hacia ese nuevo género narrativo de la novela.¹³ Y es que frente a otras lecturas que sabemos decisivas, como las de Virgilio y Lucano, Ercilla se atuvo a la pauta marca por el *Orlando furioso* en no pocos elementos esenciales para la construcción de *La Araucana*. Ahí están los exordios moralizantes, los colofones de los cantos, la interrupción y los enlaces entre diversas tramas, el papel del narrador o los ejercicios de reflexión metaliteraria que insertó aquí y allá para comentar su propia labor como poeta. También la ironía y las burlas respecto a la acción narrada y a los personajes deben considerarse tomadas de Ariosto, aunque con una diferencia radical: aquel las aplicó a un universo de ficción, caballeresco e idealizado, mientras que Ercilla trata de hechos y personajes basados en la historia y presentados como históricos ante los ojos del rey, su interlocutor a lo largo de todo el texto y dedicatorio del poema.

Esta circunstancia resulta clave, pues ha de entenderse que era el monarca el primer receptor de tales chanzas y que el principal objeto de las mismas fueron los españoles que habían llegado a Chile en las primeras hornadas, acompañando a Pedro de Valdivia. Por eso el grueso de esas burlas se concentra en la primera parte, precisamente cuando el poeta no interviene personalmente en la acción. De ahí que quiera marcar distancias con esos primeros conquistadores, colonos y encomenderos, hacia los que no parece sentir una especial simpatía. No hay que olvidar que Ercilla se trasladó a Indias para sofocar una rebelión encabezada por Francisco Hernández Girón contra la autoridad real, tal como él mismo le recordó al monarca en la dedicatoria la primera parte de *La Araucana*, estampada en 1569:

Viéndome huérfano de padres y tan mozo, llegando a la sazón la nueva de la rebelión de Francisco Hernández en el Pirú, con la voluntad que siempre tuve de servir a vuestra majestad, y con su licencia y gracia, me dispuse a tan largo camino, y así pasé en aquel reino, donde me hallé en todo lo que escribo, que el visorrey hizo para el allanamiento de la tierra. (*La Araucana*, p. 1269)

13. De ahí la atenta lectura que Cervantes hizo de Ercilla y el impacto del poema sobre la composición del *Quijote*. Véase al respecto Gómez Canseco (2020b: 84-86).

Se trataba de un conflicto abierto por colonos y encomenderos que se oponían a la aplicación de las *Leyes y ordenanzas nuevamente hechas por su Majestad para la gobernación de las Indias y buen tratamiento y conservación de los indios* promulgadas en 1542. Frente a ellos, se posicionaron virreyes, administradores y soldados que, como el propio Ercilla, venían de la Península para aplicar esas disposiciones reales. De ahí la importancia que, para la ideología que se quiso trasladar en *La Araucana*, tienen el final del canto XII y el comienzo del XIII, donde se refiere la llegada del marqués de Cañete a Lima como nuevo virrey y el férreo orden que impuso como representante de la autoridad real. Ercilla era también un cortesano recién llegado a Indias con la intención de sostener los intereses de la monarquía. Es muy probable que además mirase por encima del hombro a estos colonos, muchos de ellos de condición plebeya. Por eso hay que entender que las censuras —y las sátiras— que deslizó en su obra no iban en ningún caso dirigidas contra la corona, sino contra esos compatriotas que se habían levantado contra el monarca, que ejecutaban inadecuadamente su poder y se movían exclusivamente por codicia. Son ellos los burlados en su avaricia y en su cobardía, en la misma medida en que reciben la censura de doña María de Nidos, la dama que, ante el asedio de la ciudad de Concepción, les insta a enfrentarse con los araucanos y les afea, como el propio poeta, su conducta pusilánime.

Una coda de autocensura

Los gestos burlescos de *La Araucana*, como ya hemos visto, se acumulan en su primera entrega, como instrumentos de una sátira política. Por eso resultan especialmente significativos las contadas muestras que se registran en la segunda y la tercera partes. En la segunda, las chanzas se concentran en episodios como la batalla de Millarapue, donde sirven para describir los enfrentamientos bélicos, sin que pueda destacarse una especial carga crítica. El eco jocoso del desmesurado desafío que sostienen Rengo y Tucapel llega hasta el canto XXX de la tercera parte. A partir de ahí, hay que esperar hasta el canto XXXIII y a un contexto narrativo insospechado para encontrarnos con la última chanza que se registra en el poema. Caupolicán ha sido cautivado y los españoles hacen diligencias para confirmar que se trata del cabecilla en la sublevación. Nadie entre los suyos se aviene a delatarlo, aunque alguno finalmente cede ante la muerte cierta e inminente del cacique:

Aunque algunos después más animados,
cuando en particular los apretaban,
de su cercana muerte asegurados,
el sospechado engaño declaraban,
pero luego delante de él llevados,
con medroso temblor se retrataban,
y alguno que mostrar quiso denuedo
olió súbito mal de puro miedo. (XXXIII, vv. 673-680)

La lectura de los últimos versos resulta inequívoca. Pero, por si cupiera alguna duda, en el ejemplar de la tercera parte impreso por Pedro Madrigal en 1589 y conservado en la Biblioteca Provincial de Córdoba con la signatura 36/45 (2) un lector contemporáneo anotó en el margen lo que puede leerse en la figura 1:

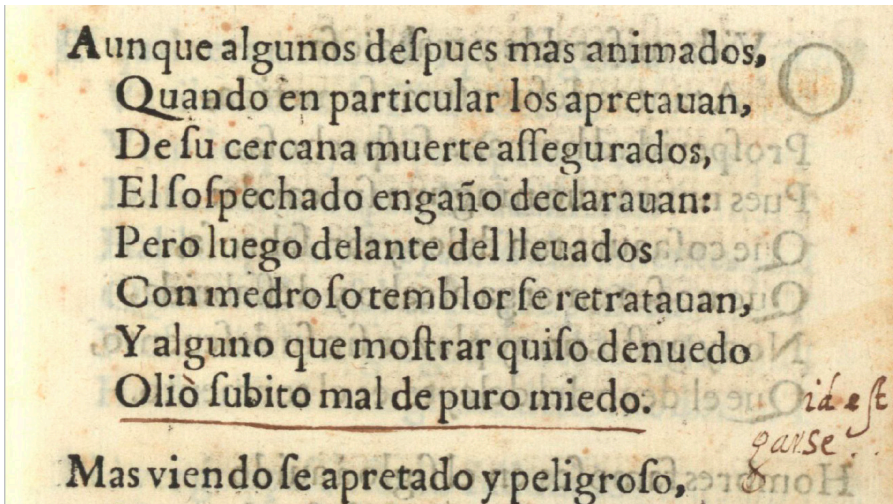


Fig. 1. *La Araucana*, 1589, f. 413r. Biblioteca Provincial de Córdoba

Los cortes y guillotizados que el volumen ha sufrido en el transcurso del tiempo se llevaron consigo parte de la glosa, que, no obstante, se entiende sin margen de error: “id est [ca]lgarse”.¹⁴ En efecto, Ercilla quiso romper la tensión de un momento decisivo en el poema, como era la captura del jefe enemigo, con una alusión burlesca al cuerpo y a la fisiología que degradaba la dimensión heroica del episodio. Resulta evidente que Ercilla ironiza sobre sus personajes y que incluso se permite hacer burlas sobre Caupolicán, aun cuando al poco presente la escena de su ajusticiamiento en términos radicalmente trágicos y patéticos.

Por más que se tratara de dos simple versos, aquello no pasó desapercibido en la época, como demuestra un soneto que conocemos por medio de dos copias manuscritas. La primera de ellas se conserva el códice Mss/3985, f. 161v de la Biblioteca Nacional de España; la otra, con variantes, se copió en la hoja de guarda del ejemplar ya mencionado de la *Tercera parte de La Araucana* perteneciente a la Biblioteca Provincial de Córdoba. Se trata de una composición satírica, compuesta en 1589, al hilo mismo de la publicación del libro y titulada “Del condestable de Castilla a la *Tercera parte de la Araucana*”:

14. En torno a los avatares editoriales de este pasaje, véase Gómez Canseco (2020c: 150-154).

Parió tercera vez la vieja Arzilla
 y hurtaron el oficio a la partera
 dos damas, un marqués, Porras, Mosquera,
 los más altos ingenios de Castilla.
 Hizo y no sin razón gran maravilla
 ver que parió esta dama una quimera:
 Fenisa Lusitana, india más fiera
 que los horrendos monstruos de Padilla.
 Hallose al parto Marte furibundo
 y el libidino amor que injustamente
 impuso a doña Dido el Mantüano;
 Espantó tanto el caso a todo el mundo
 que a España inficionó súbitamente
 peyéndose de miedo un araucano.

Por fechas, vínculos e inclinaciones, el “condestable de Castilla” al que se prohija el soneto no puede ser sino el nobilísimo Juan Fernández de Velasco, autor de otra famosa diatriba literaria, nada menos que las *Observaciones del Licenciado Prete Jacopín, sobre las anotaciones de Fernando de Herrera a las obras de Garcilaso de la Vega*. Los versos censuran la vejez de Ercilla, la penuria de los textos preliminares que acompañaban la *Tercera parte*, el encaje inadecuado de los episodios de Dido y de la anexión de Portugal entre las guerras de Arauco, reservando para el terceto final una alusión transparente a la penúltima estrofa del canto XXXIII, donde Ercilla había señalado como indicio del temor que los araucanos sentían por su cabecilla el hecho de que, aun viéndole atado y prisionero, se ciscaran literalmente de miedo en su presencia.

Los ejemplares de esa edición de la *Tercera parte* que he podido cotejar ofrecen la misma lectura: “y alguno que mostrar quiso denuedo / olió súbito mal de puro miedo”. No obstante, el ejemplar que se conserva en la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial con la signatura 39-II-22 (2º) difiere notablemente en la lectura: “negando la verdad ya comprobado / por ellos en ausencia confesada”. En realidad, la versión original de este ejemplar era la misma que la del resto de la edición, pero aquí se tapó con cola la impresión inicial y se estamparon encima esos dos nuevos versos. Aun así, el apaño se hizo sin demasiado esmero, pues los cajistas aprovecharon la última sílaba de la palabra “denuedo” para ubicar el final del nuevo término en rima, “comprobado”, pudiéndose apreciar dos *d* estampadas de modo superpuesto y generando a su vez un error en la rima con la voz “confesada” que cierra el pareado.

Cabría vislumbrar las razones de este cambio en el hecho de que el ejemplar de la *Tercera parte* conservado en El Escorial fue expresamente preparado como regalo personal para Felipe II. Parece más que probable que a Ercilla la burla le resultara inadecuada para llegar a las manos del monarca y que optara entonces —muy a última hora— por una solución más neutra. No cabían burlas para con el rey ni con su propio personaje dentro de la obra. Fue esa además la lectura que

se consolidaría en la primera edición completa de la obra *Primera, segunda y tercera partes de La Araucana*, preparada casi al tiempo en la misma imprenta de Pedro Madrigal y con tasa del 11 de enero de 1590. Se trata del último testimonio del poema controlado por el poeta antes de su muerte, en el que se da la solución definitiva para estos versos: “negando la verdad ya comprobada / por ellos en ausencia confesada”. A la luz de estos cambios, hemos de pensar que estamos ante un ejercicio de autocensura referido a un elemento cómico del poema, el último y casi el único que se registra en la tercera parte.

Alonso de Ercilla habría intervenido editorialmente para eliminar la chanza en el ejemplar destinado a Felipe II, para luego consagrar esa lectura en la edición que estaba destinada a convertirse en versión definitiva del poema. Con ello no solo habría atenuado la risa en el episodio, sino que quiso eliminarla por completo. Las razones para hacerlo así fueron diversas. Desde un punto de vista estético, una chanza escatológica, como esta, faltaba al decoro en un momento de alta tensión épica en la trama. También resultaba inapropiada para el protocolo y los usos de la corte. Pero pueden señalarse otros motivos políticos. Los versos impresos en 1589 atribuían a los araucanos un miedo físicamente incontrolado. Aunque se trataba de un tema —lo hemos visto— recurrente entre las chanzas de *La Araucana*, en este caso el blanco era el enemigo indígena, que veía así rebajado el valor con el que se le había caracterizado desde el mismo prólogo de la primera parte:

Y si a alguno le pareciere que me muestro algo inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere, si queremos mirar su crianza, costumbres, modos de guerra y ejercicio de ella, veremos que muchos no les han hecho ventaja y que son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles. (*La Araucana*, p. 13)

Ese temple y denuedo se fueron ejemplificando a lo largo del poema con personajes como Lautaro, Galvarino, Rengo Tucapel o con el propio Caupolicán, y Ercilla aún volvería sobre el asunto en su nota “Al lector” para la segunda parte de 1578:

Todo lo merecen los araucanos, pues ha más de treinta años que sustentan su opinión, sin jamás habérseles caído las armas de las manos, no defendiendo grandes ciudades y riquezas, pues de su voluntad ellos mismos han abrasado las casas y haciendas que tenían (por no dejar qué gozar al enemigo); mas solo defienden unos terrones secos (aunque muchas veces humedecidos con nuestra sangre) y campos incultos y pedregosos. (*La Araucana*, p. 383)

Pero ese encarecimiento del adversario y de su denodada lucha por el territorio de Arauco engrandecía a su vez el triunfo de los españoles y hasta la particular intervención del poeta en la empresa chilena. Así lo apuntaba en la estrofa segunda del poema:

Cosas diré también harto notables
de gente que a ningún rey obedecen,
temerarias empresas memorables
que celebrarse con razón merecen,
raras industrias, términos loables
que más los españoles engrandecen,
pues no es el vencedor más estimado
de aquello en que el vencido es reputado. (I, vv. 9-16)

Ercilla presentó su poema al rey como una suerte de hoja de servicios, donde dejó constancia de su ejercicio militar y de los trabajos que había sobrellevado a favor de la corona. Ha entenderse entonces que, al rebajar la condición heroica de los indios por medio de una burla escatológica, también aminoraba la acción heroica de su propio personaje en la obra.¹⁵ No había sitio para chanzas. El humor, que le había servido en la primera parte de la obra para satirizar la codicia y la cobardía de aquellos primeros españoles que llegaron a Chile y que actuaron como malos servidores del monarca, había perdido su función poética. A partir de ahí se fue convirtiendo en un elemento problemático, y el poeta terminó por desterrarlo del paisaje narrativo de *La Araucana*.

15. En torno al personaje de Ercilla dentro de su propia obra, véase Plagnard (2023).

Bibliografía

- ANDERSON, William S., "Servius and the 'Comic Style' of *Aeneid* 4", *Arethusa*, 14.1 (1981), pp. 115-125.
- AROVICH DE BOGADO, Vilma H., "El humor en la literatura medieval española", *Cuadernos de Literatura*, 10 (2021), pp. 65-71.
- AUBRUN, Charles V., "Poesía épica y novela: El episodio de Glaura en *La Araucana* de Ercilla", *Revista Iberoamericana*, 21.41-42 (1956), pp. 261-273.
- BÉHAR, Roland, "Garcilaso de la Vega et la hiérarchie des genres poétiques. Remarques sur l'*Eglogue II* et l'imitation de l'Arioste", en Paloma Bravo y Giuseppe Sangirardi (eds.), *La Renaissance des genres, Pratiques et théories entre Italie et Espagne (XVe-XVIIe siècles)*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, pp. 111-122.
- BÉLAYGUE, Z., "Deux sonnets inédits d'Ercilla", *Bulletin Hispanique*, II.2 (1900), pp. 80-84.
- BELL, Robert H., "Homer's Humor: Laughter in *The Iliad*", *Humanitas*, 20.1-2 (2007), pp. 96-116.
- BINNI, Walter, *Ludovico Ariosto*, Turín, ERI, 1968.
- BLANCO, Mercedes, "Sur les frontières mouvantes de l'historiographie et de l'épopée: l'*Araucana* d'Alonso de Ercilla (1569-1589)", en Paloma Bravo, Cécile Iglesias y Giuseppe Sangirardi (eds.), *La Renaissance des genres. Pratiques et théories des genres littéraires entre Italie et Espagne (XVe-XVIIe siècles)*, Dijon, Université de Dijon, 2012, pp. 241-265.
- BLANCO, Mercedes, "Fábulas de amores en la épica de guerra. De *La Araucana* al *Arauco domado*", *Bulletin Hispanique*, 121.1 (2019), pp. 17-54.
- BLANCO JIMÉNEZ, José, "Las claves narrativas del poema caballeresco en Ludovico Ariosto", *Letras*, 59-60 (2009), pp. 143-150.
- BUTLER, Samuel, *The Humour of Homer and Other Essay*, Freeport, Books for Libraries Press, 1967.
- Cantar de Mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- Cantos de Goliardo: Carmina Burana*, ed. Lluís Moles, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- CHEVALIER, Maxime, "L'Arioste en Espagne, 1530-1650: Recherches sur l'influence du 'Roland furieux'", Institut d'Études Ibériques et Ibérico-Américaines de l'Université, Bordeaux, 1966.
- CLARKE, Howard W., "The Humor of Homer", *The Classical Journal*, 64.6 (1969), pp. 246-252.
- CONFALONIERI, Corrado, "Che cosa c'è di 'ariostesco' in Ariosto: Considerazioni su ironia e soprannaturale nel *Furioso*", *AOQU. Rivista di epica*, 2.1 (2021), pp. 63-88.
- CURTIUS, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 2 vols.

- DURLING, Robert, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2021.
- FLORIS, Gonaria, “Parodia del mito nel *Furioso*”, *Cahiers d'études romanes*, 40 (2020), pp. 13-31.
- FORNI, Giorgio, “Ariosto e l'ironia”, *Lettere italiane*, 58.2 (2006), pp. 208-223.
- FOSALBA, Eugenia, *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- GARCÍA PÉREZ, Marcos, “El episodio de Raquel e Vidas y su problemática en el *Poema de Mio Cid*: judaísmo, humor y engaño”, *Revista de Literatura Medieval*, 32 (2020), pp. 119-133.
- GENOVESE, Gianluca, “Appunti sulla ricezione cinquecentesca del *Furioso* a Napoli”, *Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli*, 2 (2009), pp. 807-820.
- GENOVESE, Gianluca, “Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del *Furioso* negli anni trenta e quaranta del Cinquecento”, en Lina Bolzoni (ed.), *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 339-356.
- GERICKE, Philip O., “El humor irónico en la representación del *Cantar de Mio Cid*”, en Juan Villegas (ed.), *Actas Irvine-92: Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, Asociación Internacional de Hispanistas-University of California, 1994, V, pp. 11-18.
- GIANGRANDE, Lawrence, *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, The Hague, Mouton, 1972.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, “Adiáforas y variantes de autor en *La Araucana* (1589-1590)”, *Janus*, 8 (2019a), pp. 31-33.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, “Un documento inédito en torno a la impresión de la *Primera, segunda y tercera partes de La Araucana* de Alonso de Ercilla (Madrid, Pedro Madrival, 1590)”, *Etiópicas*, 15 (2019b), pp. 9-24.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, “Dido y Francisco de Enzinas en *La Araucana*”, *Bulletin Hispanique*, 122.1 (2020a), pp. 145-160.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, “Ficción, hibridación y composición narrativa en *La Araucana*”, *Creneida*, 8 (2020b), pp. 68-86.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, “Después de tirar los pliegos: Otras vidas del libro en la imprenta a la luz de dos casos ejemplares”, *Studia Aurea*, 14 (2020c), pp. 139-162.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.), Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Madrid, Real Academia Española, 2022a.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, “Garcilaso y la construcción de *La Araucana*”, *Revista de Literatura*, 84.168 (2022b), pp. 381-415.
- HOROZCO, Sebastián de, *Libro de los proverbios glosados*, ed. Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994, 2 vols.

- ÍÑIGO-MADRIGAL, Luis, “Lo popular en *La Araucana*. Símbolos populares, uso de refranes y muestras de humor en la obra de Ercilla”, *Boletín de la Universidad de Chile*, 99 (1969), pp. 3-13.
- JAVITCH, Daniel, “The Disregard of Irony in 16th Century Readings of *Orlando Furioso*”, en Stefano Brugnolo e Ida Campeggiani (ed.), *L’amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 341-353.
- JOSSA, Stefano, *La fundación de un género: el poema heroico fra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- LEHTONEN, Kelly, «*Peri Hypsous* in Translation: The Sublime in Sixteenth-Century Epic Theory», *Philological Quarterly*, 95.3-4 (2016), pp. 449-465.
- LLEDÓ-GUILLEM, Vicente, “La transformación de Petrarca en el amor de Tegalda en *La Araucana*”, *Calíope*, 10.2 (2004), pp. 35-36.
- MAXEY, Bryce, “Tegalda’s Reversal of Fortune: Chivalric Amerindians in Classical Garb”, *eHumanista* 38 (2018), pp. 793-806.
- MEDINA, José Toribio, *Biblioteca hispano-chilena (1523-1817)*, Santiago de Chile, En casa del autor, 1897.
- MEDINA, José Toribio, *La Araucana. Vida de Ercilla*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1916.
- MEDINA, José Toribio, “Las mujeres de *La Araucana* de Ercilla”, *Hispania*, 20.1 (1928), pp. 1-12.
- MOON, Harold, “Humor in the *Poema del Cid*”, *Hispania*, 46.4 (1963), pp. 700-704.
- OLEZA, Juan de, “Análisis estructural del humorismo en el *Poema del Cid*”, *Ligazas*, 4 (1972), pp. 193-234.
- ORTEGA CARMONA, Alfonso, “Humor y seriedad en el humanismo helénico”, en *El humanismo europeo y otros ensayos*, Murcia, Editora Regional, 2007, pp. 141-174.
- PADOAN, Gianni, “L’*Orlando furioso* e la crisi del Rinascimento italiano” en *Ariosto 1974 in America*, ed. Aldo Scaglione, Ravenna, Longo, 1976, pp. 1-29.
- PETERSEN, Lene W., “Il Poeta creatore del Principe. Ironia e interpretazione in *Orlando Furioso*”, en Marianne Pad et al. (ed.), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441-1598*, Copenhage, Panini, 1990, pp. 195-211.
- PIERO DI LUCA, M^a Ofelia, “Aspectos cómicos en la *Iliada* y la *Odisea*”, *Revista de Estudios Clásicos*, 23 (1993), pp. 145-170.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro, “La épica hispanoamericana colonial”, en Luis Íñigo-Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 161-203.
- PLAGNARD, Aude, «Eyewitness, Hero, and Poet: Alonso de Ercilla in the Three Parts of *La Araucana*», en *The War Trumpet. Iberian Epic Poetry, 1543-1639*, ed. Emiro Martínez Osorio y Mercedes Blanco, Toronto, Toronto University Press, 2023.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Juan Rufo jurado de Córdoba. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Hijos de Reus, 1912.

- RINCONES-GUERRA, Mario A., *Retir en tiempos de guerra: un estudio aproximativo del humor y los chistes en el Cantar de Mio Cid*, Tesis de Máster, University of Calgary, 2013.
- RIVOLETTI, Christian, “Ariosto e l’ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell’*Orlando furioso*”, en *Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- RUIZ, Juan, arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecuca, Madrid, Cátedra, 1992.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, “Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el *Cantar de Mio Cid*”, *Revista de Filología Española*, 5.1 (1977), pp. 183-224.
- SANGIRARDI, Giuseppe, “Trame e genealogie dell’ironia ariostesca”, *Italian Studies*, 69.2 (2014), pp. 189-203.
- SCHWARTZ, Lía, “Tradición literaria y heroínas indias en *La Araucana*”, *Revista Iberoamericana*, 38.81 (1972), pp. 615-625.
- SERVIVS HONORATUS, Maurus, *Vergilii carmina commentarii*, ed. Georg Thilo y Hermann Hagen, Leipzig, Teubner, 1881.
- SHCHERBAKOV, Fedor, “When Homer ceased laughing: epic humour and the means of its apology in antique allegorism and symbolism”, *The European Journal of Humour Research*, 9.2 (2021), pp. 63-73.
- TEIXIDÓ VILAR, Alba, *El Orlando furioso en su contexto filosófico y literario. Pasión, locura e ironía*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2013.
- VALENCIA, Pedro de, *Cartas a Góngora en censura de sus poesías*, ed. Manuel M^a Pérez López, en Jesús M^a Nieto (coord.), *Obras completas. VI. Escritos varios*, León, Universidad de León, 2012, pp. 287-366.
- VEDOYA DE GUILLÉN, Clara, “El humor de Homero: Tersites”, *Cuadernos de Literatura*, 10 (2001), pp. 43-46.
- WILLIAM, Joseph H., “Homeric Laughter”, *The Classical Journal*, 22 (1927), pp. 436-447.
- ZATTI, Sergio, *Il “Furioso” fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990.



Hacia una bio-bibliografía crítica de Ambrosio de Arce

Gabriel López Cob

Universitat de Barcelona
lopezcobgabriel@gmail.com

Recepción: 16/03/2022, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

Ambrosio de Arce fue un dramaturgo que desarrolló su actividad literaria a mediados del siglo XVII, un autor que todavía no goza del reconocimiento y la atención crítica que sí han logrado otros autores de su tiempo. El corpus dramático y poético de Arce es limitado, ya que solo sabemos de la existencia de cuatro comedias en solitario, una en colaboración con otros autores y alrededor de una docena de poemas que presentó a diversos certámenes poéticos. El presente artículo tiene como objetivo recopilar toda la información conocida sobre este dramaturgo y ordenar su corpus de obras, actualizar y completar, en la medida de lo posible, toda la información para trazar de manera sistemática un punto de partida para posteriores estudios sobre Arce.

Palabras clave

Ambrosio de Arce; Siglo de Oro; comedias; teatro.

Abstract

English title. Towards a critical bio-bibliography of Ambrosio de Arce.

Ambrosio de Arce was a playwright who developed his literary activity in the mid-17th century, an author who still does not enjoy the recognition and critical attention that other authors of his time have achieved. Arce's dramatic and poetic corpus is limited, as we only know of the existence of four solo comedies, one in collaboration with other authors and around a dozen poems that he submitted to various poetry competitions. The aim of this article is to compile all the known information on this playwright and to order his corpus of works, updating and completing, as far as possible, all the information in order to systematically outline a starting point for further studies about Arce.

Keywords

Ambrosio de Arce; Spanish Golden Age; comedies; theatre.

Introducción

Las investigaciones y publicaciones en torno al teatro español del Siglo de Oro han permitido descubrir a autores poco estudiados y olvidados con el devenir de los siglos. En esta vía de autores rescatados de forma eventual se encuentra Ambrosio de Arce, un dramaturgo con unas cualidades literarias nada desdeñables que, sin embargo, ha merecido poca atención crítica. Por ello, este estudio tiene por finalidad establecer un estado de la cuestión acerca de la vida y obra de Arce, sistematizando determinados aspectos que han sido descuidados por los estudios filológicos. No obstante, el presente artículo no sería posible sin la labor de Ralph J. Michels (1910-1990), quien se atrevió, en los años treinta del siglo xx, a recoger y analizar con certera precisión toda la información existente sobre Ambrosio de Arce, un artículo digno de alabar por su estudio pionero en torno a la vida y obra de este autor áureo (Michels 1937). Ya en nuestros días, la primera en seguir la estela de Michels fue Elisa María Domínguez, profesora de la Universidad de Valladolid, con un artículo centrado en *El hechizo de Sevilla* (Domínguez 2020), una de las comedias que escribió Arce. Finalmente, cabe citar el estudio introductorio de Gaston Gilabert a la edición crítica de *Vida y muerte de san Cayetano*, comedia en la que colaboró nuestro dramaturgo (Gilabert 2020). Los datos que se aportan a continuación contribuyen, sin duda, a poder fijar un punto de partida y abrir nuevas direcciones para los estudios arceanos.

1. Vida y obra del autor

Antes de adentrarnos en este artículo, el lector debe saber que el dramaturgo estudiado ha recibido —y sigue recibiendo— varios apelativos: Ambrosio de Arce, Ambrosio Arce de los Reyes y Ambrosio de los Reyes y Arce. Los ya mencionados estudios publicados sobre este autor optaron por los dos últimos nombres: Domínguez (2020) utiliza el segundo, mientras que Michels (1937) opta por el tercero. Sin embargo, el nombre con el que se le conocía en los círculos literarios es el de Ambrosio de Arce, mucho más breve y fácil de recordar. Un ejemplo de ello lo encontramos en el vejamen que su amigo y también dramaturgo Francisco de Avellaneda le dedica en un certamen poético,¹ dirigiéndose a él como “don Ambrosio de Arce” (Arce 1664: 146). Desde el presente estudio se propone el uso generalizado de este nombre, atendiendo, además, a la firma del propio autor que aparece en el manuscrito autógrafo de *Cegar para ver mejor* (1660a),² una de sus primeras comedias.

Ambrosio de Arce nació en Madrid en torno a 1621 o 1622. Parece ser que nuestro dramaturgo prefirió utilizar el apellido de su madre, Petronila de Arce. El nombre del padre, sin embargo, se desconoce —solo conocemos su apellido—.³ Por ahora, no se sabe la fecha exacta del nacimiento de Ambrosio de Arce, debido a que no ha sido posible encontrar su partida de nacimiento. Con todo, podemos concretar —aun con cierta imprecisión— el año en el que nació. El origen de esta hipótesis se halla en los registros académicos de la Universidad de Alcalá, institución en la que Arce llevó a cabo sus estudios superiores. Siguiendo la estela del estudio del profesor Ralph J. Michels (1937: 159), hemos podido conocer de primera mano —a través de dichos registros— los distintos estudios que Arce cursó durante nueve años. Se matriculó por primera vez el 19 de octubre de 1637 en clases de Súmulas, impartidas por Manuel de la Parra, colegial mayor de la universidad. Un año más tarde, el 18 de octubre de 1638, se matriculó en Lógica, estudios impartidos por el mismo profesor. En la misma fecha de 1639, aparece matriculado en los estudios de Física, también impartidos por Manuel de la Parra. En 1640, Arce obtiene el título de *bachiller*. El 18 de octubre de ese mismo año aparece matriculado en Metafísica, estudios impartidos por el mismo profesor. Sin embargo, parece ser que Manuel de la Parra dejó de dar clases a Arce, ya que en los estudios que cursa entre 1641 y 1646 no aparece su nombre. El 18 de octubre de

1. De dicho vejamen (Barrera y Leirado, 1860: 16) reproducimos, más adelante, el fragmento que afecta a Ambrosio de Arce.

2. Biblioteca Nacional de España, MSS/14881 (f. 94).

3. Debido a la ausencia de información en las fuentes, estamos trabajando en la hipótesis, todavía no confirmada, de que Matías de los Reyes (1581- ¿1640?) pudiera ser su padre. De entrada, las fechas coincidirían, que este debía de tener unos cuarenta años cuando nació Arce. Por otra parte, también desarrolló una carrera literaria, centrada en la composición de comedias —se sabe que escribió seis—, aunque se dedicó, sobre todo, al cultivo de la *novella* cortesana (Coppola 2018).

1641 se matricula en Teología, año en el que recibe el título de *licenciado*. Asimismo, los registros del 20 de octubre de 1642, el 30 de octubre de 1643 y el 2 de noviembre de 1644 muestran, respectivamente, que Arce continuó los estudios de Teología. Finalmente, el 12 de diciembre de 1646 se matriculó en Cánones. No hay constancia de que cursase estudio alguno en 1645 o a partir de 1646.

Ambrosio de Arce comienza, a partir de entonces, su andadura en los círculos literarios de nuestro país. Por lo que se sabe, empezó a componer poemas en 1646, año en el que escribe un romance fúnebre en ocasión de la muerte del príncipe Baltasar Carlos de Austria (Arce 1646). Asimismo, en 1649 escribe un panegírico en octavas para las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria, dedicado al secretario de Estado Fernando Ruíz de Contreras.⁴ El manuscrito fue aprobado el 16 de octubre de 1649 por fray Juan Ponce de León. Unos años después, en 1652, escribió unos versos para la Octava del Corpus que celebró la congregación de esclavos del Santísimo Sacramento en su oratorio de la Magdalena; también en este mismo año compuso una canción fúnebre dedicada a Martín Suárez de Alarcón, hijo primogénito del marqués de Trocifal, conde de Torresvedras, con motivo de su muerte en el cerco a Barcelona (Arce 1652). Al año siguiente, en 1653, se aprueba el manuscrito de su primera pieza teatral, *Cegar para ver mejor*,⁵ basada en la vida de santa Lucía (Arce 1660a).

De sus cuatro obras de autoría en solitario, solo sabemos con certeza la fecha de escritura de esta comedia hagiográfica. A pesar de que se aprobó ese año, no es hasta 1660 cuando aparece publicada en la Parte XIII *De los mejores el mejor: libro nuevo de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*. Según hemos conocido a través del informe de censura, se llevaron a cabo cambios bastante significativos en el texto original, que afectan en buena parte al discurso del gracioso Chicharrón, con numerosos versos tachados, incluso cambiados, por la censura.⁶ Según Michels (1937: 163), es muy probable que Arce hubiera leído previamente *Los ojos del cielo*, de Lucas Justiniano, ya que existen ciertas similitudes entre ambos textos. Sin embargo, *El martirio de Santa Lucía, virgen y mártir*, escrita por Francisco de Rojas, no parece haber influenciado a Ambrosio de Arce en la escritura de *Cegar para ver mejor* (Michels 1937: 163). Conservamos tanto el testimonio manuscrito de 1653, en gran parte autógrafa, como testimonios impresos en 1658 y 1660.

Gracias a los datos recogidos en la base de datos DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*), sabemos que el 16 de marzo de 1655

4. Por el momento, no ha sido posible localizar este testimonio. Tan solo conocemos el título de la composición y el año de publicación a través de Michels (1937: 160).

5. Agustín Moreto escribió una comedia con el mismo nombre, aunque este la dedicó a san Franco de Sena, en lugar de a santa Lucía (Moreto, 2010). Para comprobar la referencia a dicha obra, véase Salvá y Mallén, 1872: 418.

6. Véase el informe de censura extraído de la base de datos CLEMIT (Urzáiz Tortajada et al. 2012): https://clemit.uv.es/gestion/ficheros/Cegar_para_ver_mejor.pdf.

Arce firmó, como testigo, un poder notarial del actor Pedro de la Rosa a favor de Diego Gutiérrez, para que este le defendiese en un pleito por el cual Nicolás de Santiuste, vecino de Granada, reclamaba al actor una deuda de 16.900 reales. Junto con Arce, también firmaron como testigos Pedro Jimeno y Pedro Mota, además del propio Pedro de la Rosa (Ferrer Valls et al. 2011). En ese mismo año se estrena una obra titulada *Vida y muerte de san Cayetano* (Diamante et al. 1672), en cuya escritura había participado Ambrosio de Arce, junto con otros cinco ingenios de España: Juan Bautista Diamante, Francisco de Avellaneda, Juan de Matos Frago, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y Agustín Moreto. A pesar de que no se publicó hasta 1672, la primera representación de esta pieza hagiográfica se produjo el 2 de noviembre de 1655 en el Corral del Príncipe, aunque unos días antes se había estrenado ante la familia real (Gilabert 2020: 4).

Según los datos proporcionados en la reciente edición de la comedia (Diamante et al. 2020), Arce pudo encargarse de la escritura de los versos comprendidos entre el 2023 y el 2537, al inicio de la jornada final (Gilabert 2020: 2). Esto se debe, según Gilabert, a los cambios de escena que se producen a lo largo de la pieza teatral, en los que se sustituye la totalidad de los personajes, lo cual sería indicativo de un cambio de pluma. Por otra parte, se tiene constancia de otros testimonios, además del impreso de 1672: un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Arras (Francia), perdido durante la I Guerra Mundial, un impreso con fecha de 1673 y otro de 1704, este último como comedia suelta. Asimismo, existe una reescritura en catalán del siglo XVIII, a cargo del dominico mallorquín Albert Burguny i Castelló con el título de *Comèdia famosa del gloriós sant Caetano* (Burguny i Castelló, 1997). En 1656, Arce escribe un romance para el certamen celebrado en ocasión de la nueva Capilla del Santo Cristo de la iglesia de San Ginés (Arce 1656a). En ese mismo año, también figura como poeta en el certamen de la dedicación del templo de Santo Tomás de Aquino, en Madrid, ocasión para la que escribe una canción, un romance y unas octavas (Arce 1656b). Tres años después, en 1659, se publicó un soneto escrito por Arce, junto con composiciones de otros autores, dedicado a la estatua de Nuestra Señora del Buen Alumbramiento en el Convento de la Merced, en Segovia (Arce 1659). Asimismo, el 28 de mayo de ese mismo año, Arce ingresó en la Congregación del Apóstol San Pedro de presbíteros seculares naturales de Madrid.⁷

En 1658 se publica su segunda comedia, *El Hércules de Hungría* (Arce 1658). Por ahora, es la única de sus obras dramáticas de autoría exclusiva que ha sido objeto de una edición crítica (Arce 2020). De esta comedia se conservan testimonios de 1658 y de 1660, así como un manuscrito copiado de la versión impresa de 1658,

7. *Noticia histórica de todos los Señores individuos que han compuesto la Venerable e Ylle. Congregación del Apóstol San Pedro de Presbíteros seculares, naturales de Madrid, desde su fundación hasta fin del año de 1808, dispuesta según el orden alfabético, por D. Juan Agustín López Mirón, su individuo, año de 1809* (Michels 1937: 161).

datado de principios del siglo XVIII. Ya en 1660, Arce compone una canción dedicada a la Virgen María, titulada *Pintar con afectos a María Santísima, [...] reverdeciendo los lances, afejar las carnes del delito del hombre y ponderar el celo católico al ver ultrajada a la Virgen* (Arce 1660b) y conservada en un manuscrito titulado *Poesías castellanas varias* (s. f.). Un año después, en 1661, se publica *La mayor victoria de Constantino Magno*, comedia que narra el hallazgo de la cruz del emperador Constantino el Grande. Una vez más, y siguiendo a Michels (1937: 165), Arce parece haber tenido en cuenta otras obras, como *El árbol del mejor fruto*, de Tirso de Molina, como era costumbre en el Siglo de Oro. De esta pieza se conserva un testimonio manuscrito sin fecha y varios ejemplares del impreso de 1661 en la Parte XIV de *Pensil de Apolo, en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España*.

Por último, debemos destacar un soneto que presenta al certamen de Nuestra Señora de la Soledad (Arce 1664), con el que gana el primer premio de justicia y cuyo vejamen escribe Francisco de Avellaneda, en el que subraya con humor el tamaño de la nariz de su amigo (Barrera y Leirado 1860: 16):

¿Qué elefante con loba y manteo será aquel que los sigue con tan formidable trompa,
sin ser clarín de su fama? Cuerpo todo narices, y narices sin cuerpo, alquitara de Apolo,
veleta con romadizo. Urbán, que a menos señas, por lo mucho que se sonaba conoció a don Ambrosio de Arce,
le arrojó, de dos carátulas pendiente, esta redondilla:

Sin papales no des paso
de las que a sonar te atreves;
pues a tus narices debes
ser poeta del Parnaso.

Ambrosio de Arce falleció el 20 de febrero de 1661, de forma repentina. A diferencia de la fecha de nacimiento, sí que conocemos con exactitud la de defunción, gracias a la partida de entierro de la parroquia de San Sebastián, en Madrid. En ella puede leerse lo siguiente:

El licenciado Don Ambrosio de los Reyes y Arce, presbítero calle de Atocha, casas frontero de los Fúcares, murió en veinte de febrero de 1661 años, recibió los Santos Sacramentos, dejó poder para testar a sus testamentarios, que son la dicha digo Doña Petrolina [sic] de Arce, su madre, dichas casas y Don Joseph Sánchez Ricarte receptor del supremo de Aragón, pasó ante Juan Román en diez y nueve de marzo de 1661 años, enterrose en San Miguel (Michels 1937: 162).

En 1672, ya de forma póstuma, se publica *El hechizo de Sevilla* (Arce 1672), la última obra de autoría propia que escribe este dramaturgo. Esta comedia de cautivos narra el rapto de doña Blanca, don Alonso (su marido) y don Pedro (su padre) por parte de Tarif, soldado argelino que lucha contra los cristianos y realiza conquistas para su rey. Parece ser que *El hechizo de Sevilla* gozó de mayor popularidad entre el público que el resto de comedias de Arce, ya que es la única de la que

se sabe que se reimprimió y representó durante el siglo XVIII. Se publicó en la Parte XXXVIII de *Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (1672), de la que se conservan varios ejemplares. Asimismo, se tiene constancia de varias reimpresiones en Sevilla (entre 1700 y 1728), Murcia (entre 1711 y 1724) y Valencia (1762), todas ellas como comedia suelta. Durante la búsqueda de testimonios, hemos hallado una relación sobre esta comedia, impresa en Sevilla (entre 1746 y 1774), Málaga (entre 1771 y 1791) y Valencia (en torno a 1805). Las fuentes consultadas demuestran que esta comedia fue representada en numerosas ocasiones durante el siglo XVIII, desde 1712 hasta 1783, tanto en el Corral de la Cruz como en del Príncipe (Andioc y Coulon 2008: 744).⁸ Sin embargo, se desconocen las fechas de representación de finales del siglo XVII. En ese mismo año también se publica en la Parte XXXVIII —junto con *El hechizo de Sevilla— Vida y muerte de san Cayetano*, comedia de la que ya se ha hablado antes.

2. Descripción y localización de los testimonios

Como ya hemos señalado al inicio, la crítica del Siglo de Oro apenas ha estudiado a Ambrosio de Arce, salvo en contadas excepciones (Michels 1937; Domínguez 2020; Gilabert 2020). Sin embargo, ninguno de sus poemas ha sido editado en los últimos siglos y solo en 2020 ha comenzado su obra dramática a ser objeto de ediciones críticas; es el caso de *Vida y muerte de san Cayetano* y *El Hércules de Hungría*. Sin embargo, quedan muchas lagunas en su biografía y la mayoría de sus obras está todavía por editar. En cuanto a catálogos, manuales y libros enciclopédicos, podemos observar dos tendencias: la inclusión de Ambrosio de Arce —aunque sea con una breve nota—⁹ o su total omisión.¹⁰

8. Si cruzamos los datos señalados por Andioc y Coulon (2008: 744) con los que a partir de los datos registrados en los libros de cuentas de los corrales de comedias madrileños de inicios del siglo XVIII recogen Varey y Davis (1992: 206-317), estas serían las fechas de representación que nos han llegado: 05, 06 y 08/09/1712; 20 y 21/11/1712; 04, 05 y 30/09/1714; 16, 17, 18 y 19/09/1717; 11/01/1720; 09/11/1722; 29/11/1730; 26/05/1731; 22/10/1731; 20/10/1732; 17/10/1735; 22/01/1739; 05/06/1745; 17/07/1757; 25/07/1763; 19/08/1764; 07/07/1765; 21/08/1767; 07/08/1768; 13/05/1771; 28 y 30/08/1772; 04/09/1774; 21/06/1777; 12/07/1778 y 01/07/1783. Domínguez (2020: 189) recoge una representación el 16/09/1714 que no hemos podido localizar en las fuentes.

9. Algunos de ellos son *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes* (1803), de José Antonio Álvarez y Baena; el *Diccionario biográfico matritense* (1912), de Luis Ballesteros Robles; el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860), de Cayetano Alberto de la Barrera; el *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1934), de Antonio Paz y Meliá; el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, vol. I (2002), de Héctor Urzáiz Tortajada, o *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* (2008), de René Andioc y Mireille Coulon. Por otra parte, se han consultado algunas bases de datos teatrales, como CLEMÍT (*Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*).

10. Es el caso del *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)* (2012), de Pablo Jaural-

Respecto a la localización de los testimonios de las comedias de Arce, se han consultado los catálogos de más de ciento cuarenta bibliotecas en todo el mundo. En España, la institución que más testimonios conserva es la Biblioteca Nacional, muchos de ellos digitalizados a través de la Biblioteca Digital Hispánica. El resto de bibliotecas pertenecen a instituciones universitarias, repartidas por todo el territorio nacional. Asimismo, se conservan algunos testimonios en otras bibliotecas de Europa, especialmente en Francia, Italia y Reino Unido. Fuera del Viejo Continente, destacan los fondos de las universidades norteamericanas, sobre todo las de Estados Unidos. Con el objetivo de fijar el texto de las obras de Ambrosio de Arce, se han tenido en cuenta todos los testimonios que se han encontrado, tanto impresos como manuscritos. A continuación, pasamos a describir dichos testimonios, tanto de sus comedias como de su poesía.

Comencemos, en primer lugar, con los testimonios de las piezas teatrales. El manuscrito de su primera comedia, *Cegar para ver mejor*, data de 1653, cuyas licencias y correcciones se llevaron a cabo por Antonio de Nanclares, Juan Navarro de Espinosa y fray Miguel Guerrero. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura MSS/14881. No obstante, esta comedia no fue publicada en imprenta hasta 1660, en la *Parte trece de Libro nuevo de comedias varias, nunca impresas* (pp. 312-350).¹¹ La edición del impreso la llevó a cabo Francisco Serrano de Figueroa y se imprimió en el taller de Mateo Fernández. En la BNE se conservan diez ejemplares, aunque también podemos encontrarlo en otras bibliotecas del mundo, sobre todo en Estados Unidos. Como ya se ha comentado en el apartado sobre la vida y obra de Ambrosio de Arce, conocemos los cambios que introdujo la censura en esta pieza, siendo muy notables en algunos parlamentos del gracioso Chicharrón.

Tal vez *Cegar para ver mejor* fuese la primera comedia que Arce escribió, pero otra de sus obras se publicó antes que esta: se trata de *El Hércules de Hungría*, publicada en 1658 dentro de la *Parte duodécima de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* (pp. 109-188),¹² en la imprenta de Andrés García de la Iglesia y a costa de Juan de S. Vicente. Por otra parte, se conserva un manuscrito de inicios del siglo XVIII, copiado de aquel impreso, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. De *La mayor victoria de Constantino Magno*, la siguiente comedia de Arce que se publicó, también se conserva manuscrito

de Pou; la *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* (1967), de Francisco Ruiz Ramón, o la *Historia del teatro español* (2003), de Javier Huerta Calvo. Asimismo, tampoco lo recogen autores como Ignacio Arellano, en su libro titulado *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro* (2004), ni la base de datos CATCOM (Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)).

11. Las signaturas de la BNE son: R/22666, R/23815(10), T/55281/15(2), TI/16<13>, TI/119<13>, TI/146<8>, U/10391(4), U/10393(1), U/10394(7) y U/11511(16).

12. Las signaturas de la BNE son: R/22665, T/55276/12, TI/16<12>, TI/119<12>, TI/146<7>, U/10328(7), U/10330(1), U/10338(3) y 8/3000(5).

to, aunque parece no ser autógrafo. No conocemos la fecha de escritura de esta pieza, solo aparece el nombre de Pedro de Torre. Por ahora, se desconoce si se trata de un copista o del poseedor de dicho manuscrito. Se conserva en la Biblioteca Nacional, bajo la signatura MSS/17083. Asimismo, conservamos también el impreso de 1661, en la *Parte catorce de Pensil de Apolo, en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España* (pp. 223-243).¹³ Se imprimió en el taller de Domingo García y Morràs, a costa de Domingo Palacio y Villegas.

Como se ha explicado en el apartado anterior, hay dos comedias que se publicaron después del fallecimiento de Arce en 1661. Por un lado, la última de sus piezas en solitario —y, con toda seguridad, la más exitosa entre el público, no solo del siglo XVII, sino también del XVIII—. Se trata de *El hechizo de Sevilla*, publicada en 1672 en la *Parte treinta y ocho de Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (pp. 351-399).¹⁴ El texto fue editado por Manuel Meléndez en la imprenta de Lucas Antonio de Bedmar. Asimismo, se conservan numerosas sueltas durante el siglo XVIII. Encontramos la primera comedia suelta en Sevilla, a cargo del taller de Francisco de Leefdael (1700-1728).¹⁵ También hacia esos años (entre 1711 y 1723) se imprimieron sueltas de *El hechizo de Sevilla* en la imprenta de Juan López, en Murcia.¹⁶ Sin embargo, la que más se divulgó fue la de 1762, impresa en el taller de la viuda de José Jaime de Orga, en Valencia.¹⁷ Esta imprenta fue, junto con la sevillana de Francisco de Leefdael, una de las más destacadas en la impresión de sueltas durante el siglo XVIII (Ulla Lorenzo, 2020: 583). Durante la búsqueda de testimonios, también se halló una relación en verso sobre *El hechizo de Sevilla*, en la que se exponen poéticamente los hechos que se relatan en esta comedia. Este texto se imprimió en numerosas ocasiones a finales del siglo dieciochesco: en Valencia entre 1746 y 1774,¹⁸ en la imprenta de Agustín Laborda; en Málaga entre 1771 y 1779, en la imprenta de Félix de Casas y Martínez,¹⁹ y en 1805 de nuevo en Valencia, esta vez a cargo de la viuda de Agustín Laborda.

Por otra parte, no debemos olvidar el estudio textual de *Vida y muerte de san Cayetano*, la comedia en cuya escritura participó Ambrosio de Arce, junto con Diamante, Rodríguez de Villaviciosa, Avellaneda, Matos Fragoso y Moreto. Esta comedia hagiográfica se publicó junto con *El hechizo de Sevilla* en 1672, en la *Parte treinta y ocho de Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de Es-*

13. Las signaturas de la BNE son: R/22667, R/23815(9), T/55265/15, TI/16<14>, TI/119<14> y TI/146<9>.

14. Las signaturas de la BNE son: R/22691, T/33136, TI/16<38>, TI/119<38> y TI/146<29>.

15. Biblioteca de la Universitat de València, BH T / 0036 (12).

16. BNE, T/19687 y T/3913.

17. BNE, T/55283/4 (con la grafía /s/ larga); T/755, T/15011/7 y AFRGFC/342/17 (con la grafía /s/ corta).

18. University of Cambridge Library, 7743.c.114.

19. Biblioteca de la Universidad de Sevilla, H Ca. 108/040.

paña (pp. 311-351).²⁰ Además de este testimonio, se conserva un impreso de 1673,²¹ en la imprenta de la viuda de D. Francisco Nieto, a costa de Gabriel León, que reproduce el mismo texto que la versión de 1672, aunque con modificaciones. Como sueltas, se han encontrado dos: una de ellas no tiene fecha,²² mientras que la otra se imprimió en 1704.²³ Si bien es difícil asegurar qué autor escribió cada parte de la comedia, es probable que Arce se encargase del inicio de la jornada final, entre los versos 2023 y 2537 (Gilabert 2020: 2).

A pesar de que la abundancia de testimonios es algo más generosa en sus obras dramáticas, conservamos la mayor parte de las composiciones poéticas de Arce. Su publicación más temprana data de 1646, un romance fúnebre que el dramaturgo dedicó al fallecido príncipe Baltasar Carlos de Austria. Se incluyó en *Contienda poética que la Imperial Ciudad de Zaragoza propuso a los ingenios españoles en el fallecimiento del Serenísimo Señor Don Baltasar Carlos de Austria, príncipe de las Españas* (pp. 29 [26]-27),²⁴ publicado en Zaragoza por el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Iván Francisco Andrés. Más tarde, en 1649, escribió un panegírico en octavas para las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria, titulado *De la fama de España, de Alemania, voces, afectos y triunfos en las Reales bodas de los católicos Monarcas de las Españas*, aunque, por ahora, no ha sido posible localizarlo. Por otra parte, del poema que compuso para la Octava del Corpus que celebró la Congregación de esclavos del Santísimo Sacramento no se conoce el título ni su paradero.

De 1652 conservamos otro poema: una canción fúnebre que Arce compuso en ocasión de la muerte de Martín Suárez de Alarcón, primogénito del marqués de Trocifal. Se titula “A d. Martín Suárez de Alarcón, muerto en el sitio de Barcelona”, incluido en *Corona sepulcral: elogios en la muerte de don Martín Suárez de Alarcón* (pp. 117-118)²⁵ y publicado en Madrid a cargo de Pedro de Villafraña. Se conservan ejemplares tanto en la BNE como en distintas universidades españolas. Unos años más tarde, en 1656, Arce compuso un romance que presentó al certamen de la dedicación de la capilla del Santo Cristo de la iglesia de San Ginés (Madrid), conservado en el testimonio titulado *Triunfos festivos que al crucificado redentor del mundo, erigió la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés desta coronada Villa de Madrid, en la colocación a su nueva Capilla de su Santa Imagen, antiguo, venerado, y milagroso simulacro desta Corte* (pp. 65-67) y publicado en Madrid por Gregorio Rodríguez. La Biblioteca Nacional posee un ejemplar de dicho testimonio.²⁶

20. Las signaturas de la BNE son: R/22691, T/33136, TI/16<38>, TI/119<38> y TI/146<29>.

21. Biblioteca del Institut del Teatre, 58694.

22. Biblioteca de la Universidad de Sevilla, A 250/179(20).

23. BNE, TI/120 V.17.

24. Las signaturas de la BNE son: 2/65227, 3/22502 y 3/64559.

25. Las signaturas de la BNE son: R/2722, R/2723 y R/9117.

26. BNE, 3/3318.

El siguiente documento data de 1657, en el que se incluyen tres poemas que Arce presentó al certamen de la dedicación del templo de Santo Tomás de Aquino (Madrid). Este testimonio lleva por título *Certamen angélico en la grande celebridad de la dedicación del nuevo y magnífico templo que su grave convento de religiosos de la esclarecida Orden de Predicadores consagró a Santo Tomás de Aquino*, y fue publicado en la imprenta de Diego Díaz de la Carrera, a cargo de José de Miranda y la Cotera.²⁷ El primer poema es una canción, en la que el autor elogia a la Orden de Predicadores (pp. 15-17); la segunda composición es un romance (pp. 52-53), mientras que la tercera son una octavas (p. 130). En 1658, Arce compuso un soneto en honor a la estatua de Nuestra Señora del Buen Alumbramiento en el convento de Nuestra Señora de la Merced (Segovia), conservado en el testimonio titulado *Colocación de N. Señora del Buen Alumbramiento en el religiosísimo Convento de la Merced de la muy noble y leal ciudad de Segovia, invocando el feliz oriente del quinto sol del Austria Filipo próspero, que Dios guarde: conságrala a la inclita y siempre augusta D. Maria-Ana de Austria su madre, reina de las Españas por mano del excelentísimo señor Marqués de Eliche*. Se imprimió en el taller de Diego Díaz de la Carrera —como el testimonio anterior—, a cargo de Sebastián de Olivares Badillo.²⁸

Ya cerca de su fallecimiento, el dramaturgo escribió en 1660 un soneto que presentó al certamen de Nuestra Señora de la Soledad, composición con la que ganó el primer premio de justicia. Ha sido localizado en un impreso titulado *Fénix de los ingenios, que renace de las plausibles cenizas del Certamen, que se dedicó a N.S. de la Soledad, en la célebre translación a su suntuosa capilla, con un epítome de su sagrada historia, vuela en alas de la fama* (p. 54).²⁹ Una vez más, la imprenta de Diego Díaz de la Carrera se hizo cargo de la publicación en 1664, editada por Tomás de Oña. Finalmente, el último testimonio que se conserva es una canción que Arce dedicó a la Virgen María, con el título “Pintar con afectos a María Santísima, [...], reverdeciendo los lances, afean las carnes del delito del hombre y ponderar el celo católico al ver ultrajada a la Virgen”. Se copió en un manuscrito titulado *Poesías castellanas varias* (pp. 192-193),³⁰ cuya autoría se desconoce.

3. Conclusiones: presente y futuro de los estudios arcianos

El presente artículo no puede llegar a su fin sin antes reflexionar sobre el estado de los estudios en torno a Ambrosio de Arce desde la perspectiva actual y miran-

27. Las signaturas de la BNE son: R/8630, R/16925, R/17587, R/17590, R/17601, R/27768, VC/38/11 y VE/1209/15.

28. BNE, VE/1552/28.

29. Las signaturas de la BNE son: 3/7267, 3/24619, R/3039 y R/25577.

30. BNE, MSS/3884 V. 1.

do al futuro próximo. Durante el proceso de investigación llevado a cabo en torno a Ambrosio de Arce, se ha podido comprobar que el estudio de Michels fue absolutamente pionero. No obstante, las limitaciones tecnológicas de la época —recordemos que se trata de un artículo publicado en 1937—, así como el acceso limitado a determinados textos —entre otros factores, por la Guerra Civil— pudo llevar al hispanista estadounidense a cometer algunos errores por no contar con todos los testimonios que conocemos hoy. Esto es algo que hemos podido comprobar haciendo un estudio métrico de cada comedia, como parte de las futuras ediciones críticas.³¹ Según sus cálculos, *El Hércules de Hungría* consta de 3.061 versos, mientras que en nuestra reciente edición son 3.060 versos. En este caso, se trata de una diferencia mínima que apenas altera el recuento. Muy distinto es el caso de *Cegar para ver mejor*. El cómputo de Michels arroja un total de 2.916 versos, mientras que en la edición llevada a cabo por quien escribe estas líneas son 2.902 versos, tomando como texto base el manuscrito parcialmente autógrafo de la comedia —según nuestros cálculos, lo es en un 80 %—. Asimismo, en el esquema métrico se concretan con mayor precisión los tipos de estrofas métricas utilizadas y se observan, por ejemplo, sextetos-lira y silvas de pareados que Michels no llegó a observar con tal exactitud.

Dentro de su corpus dramático, el caso más llamativo es el de la comedia hagiográfica sobre santa Lucía, la cual pasó por un largo proceso de censura —hasta tres censores distintos intervinieron en él—, lo que provocó que se llegaran a tachar numerosos versos del manuscrito autógrafo —siguiendo nuestros cálculos, las tachaduras afectaron a 274 versos, el 9,44 % del total—. Según los datos recogidos por Héctor Urzáiz en la base de datos CLEMIT (Urzáiz et al. 2012), la nota censoria de Antonio de Nanclares, el primero en revisar la comedia, viene tras la jornada primera —y no al final, como era habitual—. En ella, se advierte de todo aquello susceptible de ser eliminado o editado: «[...] no diciendo lo que va borrado y rubricado, y la audiencia de Pascasio donde habla de los jueces y ministros, lo demás está ajustado y decoroso, a mi parecer salvo mejor, conforme a las órdenes de Vs. M.». Las dudas de aquello que resultaba supuestamente indecoroso o no propició que se consultase a Juan Navarro de Espinosa, quien dictaminó que, a pesar de los elementos ficticios que se alejan de la vida de la santa, la comedia podía ser representada. Sin embargo, se necesitó la revisión del provisor fray Miguel Guerrero para certificar que *Cegar para ver mejor* podía salir a las tablas. Uno de los motivos que suscitó tantas dudas entre los censores fue el momento en el que la santa se quita los ojos para entregárselos al galán que pretende su amor; sin embargo, la Iglesia ya contemplaba la figura de santa Lucía con los ojos dibujados en un plato.³²

31. En estos momentos, el autor de estas líneas está preparando la edición crítica del teatro completo de Ambrosio de Arce.

32. Para ampliar los datos sobre la censura de esta y otras comedias, véase Urzáiz, 2015.

Este artículo, además de trazar un panorama crítico de los estudios arcianos, ha revisado y actualizado su información, además de apuntar nuevos datos y señalar los retos pendientes. Así, investigaciones futuras deberían aportar más datos sobre la biografía de Arce, dando especial atención a su partida de nacimiento, la cual puede arrojar nuevos datos que muestren la fecha exacta de nacimiento o la identidad de su padre. En cuanto a los testimonios de sus poemas y comedias, sería necesario terminar de encontrar aquellos que siguen en paradero desconocido. Sin duda, editar su teatro completo será un gran paso para fijar definitivamente su corpus de obras, tomando como referencia todos los testimonios hallados. Lo mismo debería hacerse con su poesía lírica, que sigue sin ser reivindicada en la actualidad. Sirva este trabajo para dar un nuevo impulso a los estudios arcianos con la esperanza de que pronto puedan leerse sus obras por primera vez en ediciones críticas y se colmen las lagunas restantes en su biografía.

Bibliografía

- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en Santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Oficina de don Benito Cano, 1803, <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=423>.
- ANDIOC, René, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, vol. II, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- ARCE, Ambrosio de, “¡Oh, cómo la humana fuerza”, en *Contienda poética que la Imperial Ciudad de Zaragoza propuso a los ingenios españoles en el fallecimiento del Serenísimo Señor Don Baltasar Carlos de Austria, príncipe de las Españas*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Iván Francisco Andrés, 1646, ff. 29 [26]-27.
- ARCE, Ambrosio de, “A d. Martín Suárez de Alarcón, muerto en el sitio de Barcelona. Canción fúnebre”, en *Corona sepulcral: elogios en la muerte de don Martín Suárez de Alarcón*, Madrid, Alonso de Alarcón, Pedro Villafranca Malagón, 1652, ff. 117-118.
- ARCE, Ambrosio de, “Para abrigar los conceptos”, en *Triunfos festivos que al crucificado redentor del mundo, erigió la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés desta coronada Villa de Madrid, en la colocación a su nueva Capilla de su Santa Imagen, antiguo, venerado, y milagroso simulacro desta Corte*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1656a, ff. 65-67.
- ARCE, Ambrosio de, “Canción. Elogio breve de la Orden de Predicadores”; “¡Ay, de aquel templo fluctúa”; “Huyose el mar, temiendo de navales”, en *Certamen angélico en la grande celebridad de la dedicación del nuevo y magnífico templo que su grave convento de religiosos de la esclarecida Orden de Predicadores consagró a Santo Tomás de Aquino*, Madrid, José de Miranda y la Cotería, por Diego Díaz de la Carrera, 1656b, ff. 15-17, 52-53 y 130.
- ARCE, Ambrosio de, “El Hércules de Hungría”, en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España, duodécima parte*, Madrid, imprenta de Andrés García de la Iglesia, 1658, ff. 169-189.
- ARCE, Ambrosio de, “Soneto”, en *Colocación de N. Señora del Buen Alumbramiento en el religiosísimo Convento de la Merced de la muy noble y leal ciudad de Segovia, invocando el feliz oriente del quinto sol del Austria Filipo próspero, que Dios guarde: conságrala a la ínclita y siempre augusta D. Maria-Ana de Austria su madre, reina de las Españas por mano del excelentísimo señor Marqués de Eliche*, Madrid, Sebastián de Olivares Badillo, por Diego Díaz de la Carrera, 1659.
- ARCE, Ambrosio de, “Cegar para ver mejor”, en *De los mejores el mejor: libro nuevo de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España, parte trece*, Madrid, Mateo Fernández, a costa de Francisco Serrano de Figueroa, 1660a, ff. 312-350.
- ARCE, Ambrosio de, “Pintar con afectos a María Santísima, [...], reverdecido los lances, afean las carnes del delito del hombre y ponderar el celo católico

- al ver ultrajada a la Virgen”, en *Poesías castellanas varias* (s. f.), Madrid, 1660b, ff. 192-193.
- ARCE, Ambrosio de, “La mayor victoria de Constantino Magno”, en *Pensil de Apolo, en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España, parte catorce*, Madrid, Domingo García y Morràs, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1661, ff. 223-243.
- ARCE, Ambrosio de, “Una, dos y tres veces intentado”, en *Fénix de los ingenios, que renace de las plausibles cenizas del Certamen, que se dedicó a N.S. de la Soledad, en la célebre translación a su suntuosa capilla, con un epitome de su sagrada historia, vuela en alas de la fama*, Madrid, Tomás de Oña, por Diego Díaz de la Carrera, 1664, f. 54.
- ARCE, Ambrosio de, “El hechizo de Sevilla”, en *Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España, parte treinta y ocho*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, a costa de Manuel Meléndez, 1672, ff. 351-399.
- ARCE, Ambrosio de, “El Hércules de Hungría”, en *Estudio y edición crítica de “El Hércules de Hungría”*, ed. Gabriel López Cob, Trabajo Final de Máster, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2020, pp. 23-113.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, y ARENAS CRUZ, María Elena (eds.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Rubí, Anthropos, 2004.
- BALLESTEROS ROBLES, Luis, *Diccionario biográfico madricense*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1912, <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=1704>.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860, p. 16.
- BURGUNY I CASTELLÓ, Albert, *Teatre i poesia*, ed. Ramón Díaz i Villalonga, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- CEREZO RUBIO, Ubaldo, y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional de Teatro de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- COPPOLA, Leonardo, “Matías de los Reyes: la relación de la portada y de los elementos paratextuales preliminares en las emisiones de *El Menandro* (1636)”, *eHumanista*, 38 (2018), pp. 554-586, <https://www.academia.edu/36593321/Matías_de_los_Reyes_la_relación_de_la_portada_y_de_los_elementos_paratextuales_preliminares_en_las_emisiones_de_El_Menandro_1636_>.
- DIAMANTE, Juan Bautista; RODRÍGUEZ DE VILLAVICIOSA, Sebastián; AVELLANEDA, Francisco de; MATOS FRAGOSO, Juan de; ARCE, Ambrosio de; MORETO, Agustín, “Vida y muerte de san Cayetano”, en *Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España, parte treinta y ocho*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, a costa de Manuel Meléndez, 1672, ff. 311-351.

- DIAMANTE, Juan Bautista; RODRÍGUEZ DE VILLAVICIOSA, Sebastián; AVELLANEDA, Francisco de; MATOS FRAGOSO, Juan de; ARCE, Ambrosio de; MORETO, Agustín, *Vida y muerte de san Cayetano*, ed. Gaston Gilabert, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020, <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/vida-y-muerte-de-san-cayetano-989632/>>.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa María, “*El hechizo de Sevilla* de Ambrosio Arce de los Reyes”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 42 (2020), pp. 185-205, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7695450>>.
- FERRER VALLS, Teresa, et al. (s. f.), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, 18-10-2021, <http://catcom.uv.es/consulta/home.php>.
- FERRER VALLS, Teresa, “Rosa, Pedro de la”, en *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2011 [consultado el 05-11-2021], <<https://dicat.uv.es/index.php>>.
- GILABERT, Gaston, “Prólogo”, en DIAMANTE, Juan Bautista; RODRÍGUEZ DE VILLAVICIOSA, Sebastián; AVELLANEDA, Francisco de; MATOS FRAGOSO, Juan de; ARCE, Ambrosio de; MORETO, Agustín, *Vida y muerte de san Cayetano*, ed. Gaston Gilabert, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020, pp. 1-30, <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/vida-y-muerte-de-san-cayetano-989632/>>.
- GREER, Margaret R. y GARCÍA-REIDY, Alejandro (dirs.), *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2022, <<http://www.manos.net>>.
- HUERTA CALVO, Javier, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003.
- JAURALDE POU, Pablo, *Diccionario filológico de literatura española (Siglo XVII)*, vol. I, Madrid, Castalia, 2012.
- LÓPEZ COB, Gabriel, *Estudio y edición crítica de “El Hércules de Hungría”*, Trabajo Final de Máster, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2020.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735, <<http://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-assi-de-d-pedro-calderon-de-la-barca-como-de-otros-autores-clasicos-este-indice-y-todas-las-comedias/>>.
- MICHELSONS, Ralph J., “A Seventeenth Century Dramatist: Ambrosio de los Reyes y Arce”, *Hispanic Review*, 5(2) (1937), p. 159, <<https://doi.org/10.2307/469841>>.
- MORETO, Agustín, “El lego del Carmen, san Franco de Sena”, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, ed. Marco Pannarale, dir. María Luisa Lobato, coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, 2010, pp. 181-3988.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, vol. I, Valencia, José Ferrer de Orga, 1872, <<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=2368>>.
- ULLA LORENZO, Alejandra, “El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión: apuntes para la identificación de algunas ediciones financiadas por la librería Teresa de Guzmán”, *Hipogrifo*, 8(1) (2020), pp. 579-600. <<https://doi.org/10.13035/H.2020.08.01.39>>.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, vol. I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, <http://www.cervantes-virtual.com/obra/catalogo-de-autores-teatrales-del-siglo-xvii/>.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, “Hagiografía y censura en el teatro clásico”, *Revista de Literatura*, 77(153) (2015), pp. 47-73. <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2015.01.002>>.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, et al., *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*. CLEMIT, 2012 [consultado el 18-10-2021], <<https://clemit.uv.es/consulta/>>.
- VAREY, J. E. y DAVIS, Charles, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books Limited, 1992, pp. 206-317.



Usos y lecturas de Francesc Eiximenis en el siglo xvii: Juan Eusebio Nieremberg y el *Llibre dels àngels*¹

Sadurní Martí

Institut de Llengua i Cultura Catalanes - Universitat de Girona
sadurni.marti@udg.edu

Recepción: 18/05/2023, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

Este artículo analiza las relaciones textuales entre la obra de Juan Eusebio Nieremberg y Francesc Eiximenis, y apunta al interesante entramado que enlaza las traducciones castellanas del *Llibre dels àngels* en el siglo xv con las lecturas de los círculos intelectuales madrileños de la primera mitad del siglo xvii.

Palabras clave

Angelología; Barroco; Juan Eusebio Nieremberg; Francesc Eiximenis; Jesuitas; intertextualidad.

Abstract

English title. Uses and Readings of Francesc Eiximenis in the Seventeenth Century: Juan Eusebio Nieremberg and the *Llibre dels àngels*.

This article analyses the textual relationship between the works of Juan Eusebio Nieremberg and Francesc Eiximenis. This connection gives a preliminary insight about the way Eiximenis' angeological theory was used by intellectual circles in Madrid during the first half of the seventeenth century, thanks to the fifteenth-century translation of the *Llibre dels àngels* into Spanish.

1. Este artículo forma parte del proyecto «Cultura Escrita cortés en la Corona de Aragón: materialidad, transmisión y recepción» (PID2019-109214GB-I00) del Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona. Quiero expresar mi agradecimiento a Miriam Cabré, Jorge García López, Rafael Ramos, Xavier Renedo y Xavier Torres por sus observaciones sobre diferentes aspectos de este artículo.

Keywords

Angelology; Baroque; Juan Eusebio Nieremberg; Francesc Eiximenis; Jesuits; Intertextuality.

Introducción

El propósito de este artículo es mostrar la influencia del *Llibre dels àngels* (1392) de Francesc Eiximenis en la obra angelológica *De la devoción y patrocinio de san Miguel* (1643) de Juan Eusebio Nieremberg. La relación entre ambas, mucho más extensa de lo detectado hasta la fecha, encuentra su origen fundamentalmente en las traducciones castellanas de la obra angelológica de Eiximenis y resulta la fuente indudable de una parte notable del tratado del jesuita. En las páginas que siguen se identifica la circulación castellana de Eiximenis como estímulo de su presencia en el tratado de Nieremberg y se realiza una primera aproximación al estudio de las relaciones textuales entre las dos obras.

El *Llibre dels àngels* de Eiximenis y su tradición castellana

Francesc Eiximenis y el Llibre dels àngels

Francesc Eiximenis podría considerarse como uno de los autores en lengua vulgar más influyentes de la Edad Media, cuya obra, leída, copiada e impresa en la Corona de Aragón, en Castilla y en Francia durante los siglos xv y xvi, también acompañó a los franciscanos a su llegada a las Américas.² Paradójicamente resulta tam-

2. La consulta del reciente catálogo de manuscritos (Puig i Oliver *et al.* 2011) pone en evidencia la

bién uno de los escritores medievales menos conocidos actualmente. A pesar de tratarse de un autor fundamental, diversas circunstancias históricas lo han alejado de la atención del público y sólo en décadas recientes se ha empezado a estudiar su obra desde perspectivas que van más allá del puro interés filológico.³

Francesc Eiximenis nació en Gerona hacia 1330 y murió en Perpiñán la noche del 23 de abril de 1409. Durante su larga vida, el franciscano frecuentó algunas de las mejores universidades europeas y se dedicó a la enseñanza, principalmente en el *studium* de la ciudad de Valencia, donde vivió casi treinta años. Fue uno de los personajes más influyentes en la Corona de Aragón de su época y participó en decisiones importantes y en gestiones de alto nivel, siempre en proximidad al entorno de la casa real y a los poderes ciudadanos.⁴ La influencia de la obra de Eiximenis es especialmente relevante en el campo de la angelología en lengua vulgar. Más allá del interés puramente literario de su recepción, existen indicios del impacto que tuvieron sus escritos en la historia del culto, la historia de las devociones populares, la historia del arte y la historia política de los reinos de España.⁵ Todo ello conlleva un replanteamiento radical del papel de Eiximenis en la cultura hispánica y lo convierte en un autor ineludible.

En efecto, la publicación del *Llibre dels àngels* en 1392 contribuyó decisivamente a difundir la figura de san Miguel en la Corona de Aragón y a impulsar el culto del ángel custodio, sobre todo en calidad de santo patrón de instituciones y ciudades. El tratado de Eiximenis alimentó con contenidos doctrinales adaptados de la angelología escolástica al público laico y devoto de su tiempo, que leyó ávidamente su obra y contribuyó a difundirla extensamente. En este sentido, es, con diferencia, el tratado en lengua vulgar más presente en los inventarios *post mortem* de las bibliotecas de la Corona Aragón del siglo xv (Hernando Delgado 2007). Así pues, la suma de los datos publicados hasta ahora confirman que su difusión e influencia están fuera de toda duda.

magnitud de su transmisión: aparecen censados unos doscientos veinte testimonios en cinco lenguas. La base de datos *Eiximenis DB* <<https://eiximenis.narpan.net>> de la Universitat de Girona ofrece acceso a una versión digitalizada y actualizada del catálogo. Para los impresos, véase también dicha base de datos, que actualmente recoge la identificación de 29 ediciones en cuatro lenguas entre 1478 (Ginebra) y 1641 (¿Barcelona?), con un total de unos 150 ejemplares conservados.

3. Para una introducción actualizada a la figura de Eiximenis, véase Guixeras-Martí (2015), además de las ya clásicas de Hauf (1990: 59-123) y Riquer (1980: II, 313-377).

4. El resumen biográfico de Francesc Eiximenis en Riera i Sans (2011) es el más actualizado y presenta novedades. Para una interpretación general de la figura del franciscano y para un panorama de sus fuentes principales, especialmente Buenaventura y la escolástica franciscana, cf. Hauf (1990: 151-184). Algunos vaivenes del entendimiento con los monarcas catalano-aragoneses, especialmente con Juan I, casi siempre con Eiximenis del lado ciudadano, se pueden ver en Renedo (2015 y 2021b).

5. Por poner sólo un ejemplo, en uno de los ámbitos en el que la aportación de Eiximenis es históricamente indiscutible, remito a los preciosos trabajos de Llompart (1971 y 1988) sobre la evolución del culto del ángel custodio en la Corona de Aragón. Pueden complementarse ahora con Martí (2021).

El *Llibre dels àngels* inicia un grupo de obras, posteriores al *Dotzè*, que tuvieron una gran aceptación entre los lectores. A pesar de que las dudas sobre la cronología exacta de algunos tratados no permiten establecer con certeza la sucesión de obras en este período, se ha propuesto tradicionalmente que el primer libro monográfico sería el angelológico, al que siguieron un manual para religiosas (el *Llibre de les dones*), una guía devocional dedicada a la reina María (la *Scala Dei* o *Tractat de contemplació*) y una amplia e interesante presentación de la vida de Jesucristo (la *Vita Christi*). Son precisamente las obras de este segundo período las que tuvieron más proyección en otras lenguas, tanto en aragonés y castellano (*Angels, Dones* y *Jesucrist*), como en francés (*Angels* y *Jesucrist*), en latín (*Àngels*) o en neerlandés (*Angels*).⁶

Eiximenis dedicó su tratado angelológico al caballero Pere d'Artés, maestro racional del rey Juan I y personaje de primera magnitud en la corte catalano-aragonesa y en la vida ciudadana valenciana.⁷ Como declara el franciscano tanto en el prólogo como en el epílogo, la obra se escribió en respuesta a la insistencia de Artés, uno de los prohombres ligados al poder que constituían su público ideal, deseosos de aumentar sus conocimientos sobre la naturaleza de los ángeles y sobre su relación salvífica respecto a la humanidad:

diverses vegades ha plagut a la vostra sancera e fervent devoció [*la de Pere d'Artés*], que havets de temps antich ençà, als gloriosos àngels de Paradís moure mi sobre lur dignitat, regiment, ordinació e principat, servey e altea, compilàs algun libre qui les dites lurs condicions e altees explicàs, per guisa que, vós primer, e los qui vendran après, poguéssets vostres coratges inflamar a lur honor, servey, amor e reverència. E jatsia, sènher meu, que aquesta cosa sia a mi fort difícil, axí per lur transcendent altea e condició natural, com per ma gran ignorància e imperícia brutal [...] presumí de començar lo dit libre, comanant lo procés e la fi al Senyor de tot lo món (*Llibre dels àngels*, prólogo; Wittlin ed. 1983: 37).

Acabat, doncs, aquest libre dels sants àngels, segons la mia ignorància compost, [...] no resta sinó fer gràcies a Déu totpoderós, hofirent-lo a vós, molt onorable cavaller monsenyer Pere d'Artés, mestre racional, camarlench del molt alt príncep e senyor nostre, senyor En Johan, uy per la gràcia de Déu rey d'Aragó regnant, que comptam mcccxcii, suplicant a la vostra bonea que a vós plàcia pendre aquest poch servey de ma

6. Además de las fichas correspondientes a los testimonios de las traducciones en Puig i Oliver *et. al* (2010) y en la base de datos *Eiximenis DB*, se pueden consultar para un comentario más general los trabajos de Wittlin (2007), Martí (2007) y Puig i Oliver (2021).

7. La relación de Eiximenis con Artés, escasamente estudiada hasta la fecha, parece muy significativa y sostenida, pues le dedica también la *Vita Christi*. El franciscano había concebido una obra cristológica en latín, pero aceptó escribirla en lengua vulgar precisamente a petición de Artés: "Aquest llibre haguí a posar en romans, a gran desplaer meu; mas haguí a satisfer al voler de mossèn en Pere [d'Artés] damunt dit, car viu que la sua intenció era santa, en quant me dehia que açò posat en vulgar profitaria molt als lechs, qui en la vida del Salvador són comunament fort ignorants, mas los clergues e letrats si mateix hi poden molt veure per les Santes Scriptures que enten", transcripción de Albert Hauf en Ferrer Navarro (2010: 78).

simplicitat a reverència de monsenyer sent Miquel e dels sants àngels, als quals sé que avets especial devoció (*Llibre dels àngels*, epílogo; Wittlin ed. 1983: 144).

En sus páginas se trata un tema delicado y complejo —por sus implicaciones escatológicas y políticas— siguiendo el mismo método que Eiximenis ya había explicado y aplicado en el *Crestià*: redactar desde una óptica divulgativa los contenidos del pensamiento escolástico, evitando en lo posible las sutilezas teológicas (Hauf 1990: 59-118). Con ese objetivo, divide el libro sobre los ángeles en cinco tratados en los que se van desplegando progresivamente los grandes conceptos. El primero presenta «la altea e naturalesa excel·lent» de los ángeles, es decir, se concentra en adaptar algunas de las cuestiones más complejas de la angelología, relacionadas con la ontología y la epistemología. El segundo describe el «orde reverend» de los ángeles, es decir, las tres jerarquías celestiales (él las llama principados mayor, medio y menor), los nueve órdenes de ángeles (respectivamente, serafines, querubines y tronos; dominaciones, principados y potestades; virtudes, arcángeles y ángeles) y las funciones de cada uno de estos niveles en el plan divino de la salvación. El tercer tratado, sobre su «servei diligent», está repleto de ejemplos y milagros que ilustran las acciones de los ángeles en beneficio de los hombres, siempre orientadas a señalar cómo el cristiano debe acercarse a Dios y alejarse del diablo; estas páginas, además, tienen un tinte claramente político y dan testimonio de la vena profética del franciscano.⁸ El cuarto tratado glosa la «victòria fervent» de los ángeles y se encarga de explicar cómo fueron creados, sus funciones en el cielo, en la tierra, en el purgatorio y en el infierno, y de desentrañar el origen de los demonios y las características de sus tentaciones y engaños. Por último, el quinto tratado está dedicado a san Miguel, a sus oficios de acompañamiento en el momento de la muerte y del Juicio Final y a su papel principal en la custodia de villas y países.

El éxito inmediato del tratado puede verse reflejado todavía hoy en las copias antiguas conservadas: 24 manuscritos en catalán (además de numerosos fragmentos). El testimonio más antiguo es de 1398, sólo seis años posterior a la fecha de publicación de la obra, y se conserva en manuscritos de tipología muy diversa, desde copias de gran calidad hasta ejemplares muy humildes copiados por manos no profesionales. Añadamos a los indicios de la extensa difusión del *Llibre dels àngels* la circunstancia de que la primera edición incunable catalana, estampada en las prensas barcelonesas de Joan Rosembach en junio de 1494, tuvo una segunda edición, a cargo de Pere Miquel, sólo tres meses más tarde.⁹

8. Sobre el peso controvertido del profetismo en Eiximenis, véanse Bohigas (1982), Hauf (2005) Lerner (2006). Renedo (2021a y 2021b) aborda la evolución del enfoque político entre el *Llibre dels àngels* y la obra inmediatamente anterior, el *Dotzè del Crestià*.

9. Para la tradición impresa, aparte de la base de datos *Eiximenis DB*, se puede consultar el artículo de Martí de Barcelona y las dos actualizaciones de Viera republicados en *Studia bibliografica* (1991), respectivamente 185-239, 297-317, 319-325.

Los lectores interesados no eran, sin embargo, sólo locales. La obra fue traducida enseguida a varias lenguas, como el castellano (quizás a través del aragonés), el francés, el latín y el flamenco. La sombra de su influencia es tan alargada que, como recordamos al inicio de este trabajo, llega a América con los primeros misioneros franciscanos.

Como hemos visto, la quinta y última parte del libro está dedicada a presentar al «honorable president» de los ángeles, es decir, a san Miguel. En contraste con el resto de la obra, la profundidad con que Eiximenis desarrolla el tema de las dignidades y los oficios del arcángel parece indicar que estas páginas eran las más importantes de la obra. Desde este punto de vista, los cuatro tratados anteriores presentarían sólo aspectos generales de las naturalezas y condiciones de los ángeles, mientras que al llegar a la figura de san Miguel la argumentación se apoya en un discurso notablemente más detallado, que aprovecha aspectos de los tratados anteriores y se engarza con ellos. Por su contenido, el quinto tratado se puede dividir, a su vez, en tres partes. La primera trata de los *honores intrínsecos* (capítulos 5.1-5.3), es decir «contemplar com en si l'ha Déus allí creat», y está construido sobre la etimología del nombre del arcángel, ilustrada con comentarios de pasajes del Antiguo Testamento. La segunda, la más amplia, trata de los oficios que desarrolla san Miguel en diversas instancias, es decir «quant notable e alt ofici li ha Déus comanat» (5.4-5.54) y se concreta en los siguientes:

1. Derrota y expulsión de Lucifer y sus secuaces (5.4)
2. Colaboración en la Creación (5.5-5.8)
3. Guardia de la Sinagoga e intercesión por los judíos en el Juicio (5.9-5.11)
4. Amistad y colaboración con Cristo (5.12-5.14)
5. Recepción de las almas de los difuntos (5.15-5.20)
6. Guardia de la Pulla y otros lugares (5.21-5.23)
7. Realización de milagros (5.24-5.26)
8. Consejero de los hombres, a quienes además revela secretos (5.27-5.39)
9. Gobierno del Fin de los Tiempos (5.40-5.45).

El tratado concluye con una tercera sección que colecciona oraciones dedicadas a san Miguel (5.46-5.49).

El primer oficio (5.4) fue la persecución de Lucifer desde el cielo hasta el abismo. En efecto, se presenta a san Miguel como el presidente, en nombre de Dios, de todas las intervenciones angélicas respecto a la humanidad. El segundo oficio (5.5-5.8) fue participar activamente en la Creación por orden divina; Dios se reservó la creación en sí, pero otorgó todas las demás potestades a los ángeles, con san Miguel como principal artífice. En el Paraíso, Adán y san Miguel compartieron una gran amistad y el arcángel intercedió ante Dios para mitigar los efectos del pecado original. La relación con Adán continuó durante la primera edad del mundo y el santo le reveló los sucesos de las siete edades siguientes (5.5), en especial la Encarnación, la Pasión (5.6), la caída de los demonios y la tragedia de Caín y Abel (5.7). San Miguel era también amigo de

Eva (5.8). El tercer oficio de san Miguel (5.9-5.11) fue ser príncipe de la Sina-goga y protector de Israel durante dos mil años, dignidad que abandonó des-pués de la muerte de Cristo, pero que retomará antes del Juicio Final. El cuar-to oficio (5.12-5.14) es el elogio de Dios, la amistad con Jesucristo, el descenso al limbo para hablar con los santos Padres y la realización de milagros en el momento de la muerte de Cristo. El quinto oficio es acompañar al alma tras la muerte (5.15-5.20). El sexto oficio (5.21-5.23) fue la protección de la Pulla italiana, y se presentan las razones por las que los ángeles protegen o desampa-ran territorios. El séptimo oficio es la realización de milagros en nombre de Dios (5.24-5.26). Los dos últimos oficios, octavo (5.27-5.39) y noveno (5.40-5.45), son los más destacables, por la importancia intrínseca de los temas y por el espacio que Eiximenis les dedica. El octavo consiste en hacer revelaciones a los hombres, es decir, en una sucesión de consejos y ejemplos muy variados, que comparten cuatro aspectos principales: la denuncia de la nigromancia y de la persecución de los eclesiásticos, la caracterización del buen consejero, la re-probación de los malos comportamientos de prelados y consejeros y la reco-mendación de tratar correctamente el cuerpo de Cristo durante la Consagra-ción. Este bloque de capítulos se cierra con la historia del monte Saint-Michel, en Normandía. Finalmente, el noveno oficio de san Miquel (5.40-5.45) es el gobierno del Fin del mundo, concretado en siete obras, en las que afirma seguir a san Metodio (y sobre todo a su «comentador»): iluminar a los elegidos contra los engaños del Anticristo, consolar a sus afectados, conducir a Enoc y a Elías desde el Paraíso a su lucha final contra el Anticristo, matar al Anticristo con un rayo, convertir y acoger a los judíos, acompañar a Cristo durante el Juicio y, por último, actuar en el Paraíso.

La tradición castellana del «Llibre dels àngels»

El libro de Eiximenis se tradujo al castellano en el siglo xv. Tras los trabajos pioneros del padre Ivars (1923), Raquel Rojas, que es quien mejor ha estudiado la tradición de estas traducciones, estableció que los testimonios conservan dos versiones diferentes. La primera, mayoritaria, reproduce una traducción de me-diados del siglo xv; la segunda, del siglo xvi, se conserva en un único manuscri-to (véase Rojas 2005a y 2007). Tanto la circulación del siglo xv como la del si-glo xvi se pueden circunscribir a círculos exaltados o alumbrados. Los manuscritos de la traducción del siglo xv son los siguientes:

A (Madrid, Biblioteca Nacional, 9243), de 1434, fragmentario en su estado actual y procedente de la biblioteca del conde de Haro. En el f. 7rb (Puig *et al.* 2010: 762-763) se explica el origen del *Llibre dels àngels* y su proceso de traduc-ción, a cargo de Miguel de Cuenca, “prior del monesterio de Santa María de Monte Sion, de la orden de sant Bernardo, cerca de Toledo” y Gonzalo de Ocaña “prior del monesterio de Santa María de la Sisle, de la orden de sant Jerónimo”.

C (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1225), relacionado con la familia Ojeda, de la que tiene anotaciones de 1545-1546.

D, (Madrid, Biblioteca Nacional, 10118), copiado antes de 1445 por Alfonso de Zamora para Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana.

E (Madrid, Biblioteca Nacional, 9244), copiado por Manuel Rodríguez de Sevilla, escudero del rey y notario en Benavente, a petición de Rodrigo de Osorno, mayordomo del conde de Haro, acabado de copiar en Villalpando, para el conde el 13/4/1450.

N (Madrid, Biblioteca Nacional, 10253), acabado el 26/3/1468 por Antón de Aguilar, criado de Lope de Barrientos, obispo de Cuenca, por mandato de Vasco de Bazar, camarero del obispo.

S (Salamanca, Biblioteca de la Universidad, 346), contiene una nota al margen: “Loquitur de hoc libro Eusebius Nierember in libro de devotione erga S. Michaelem, cap. 24” y perteneció a la biblioteca del Colegio de Jesús de Salamanca.

Según Rojas (2005a: 460) los mss. *C* y *S* “poseen versiones extraordinariamente cercanas entre sí [...] [y] provienen de un ascendente común”. Afirma, de todos modos, de manera general que “la colación que hasta el momento he llevado a cabo no me permite realizar afirmaciones definitivas, pero si revela que la relación existente entre los seis testimonios del siglo xv [...] es mucho mayor de lo que suponía el padre Ivars. En cualquier caso, podemos hablar de manuscritos aragoneses que parecen constituir la base de la circulación primitiva en castellano, y, al tiempo, manuscritos castellanos que amplifican y coloran el texto de las ramas aragonesas adaptando y occidentalizando de forma sistemática el texto de Eiximenis” (Rojas 2005a: 476; y véase Ivars 1923).¹⁰ No parece aceptable, sin embargo, como comenta con buenas razones Aragüés Aldaz (2019), la propuesta de Rojas (2007: 364 y nota 2) de interpretar el conjunto de los testimonios que nos han llegado como “siete traducciones independientes que se han conservado en siete manuscritos y tres ediciones, una de ellas incunable”. El filólogo zaragozano matiza que “hay más razones para pensar que los [...] manuscritos derivan de una única traducción castellana (que sería la debida a Miguel de Cuenca y Gonzalo de Ocaña, únicos autores citados como traductores de manera inequívoca, y no como posibles copistas).”

Por otro lado, el testimonio único de la traducción de siglo xvi, realizada por Jeroni Serra, se encuentra en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, con la cota F 18 (sigla *F*; Rojas 2007).

Las prensas castellanas estamparon en tres ocasiones el tratado angelológico de Eiximenis, una vez en el siglo xv y dos en el xvi. Fadrique de Basilea lo im-

10. Además de los citados, en el manuscrito Madrid, Biblioteca Nacional 9092, ff. 2-3, se pueden leer unos comentarios de Juan Cedillo Díaz “sobre el libro que escribió de la Naturaleza angélica” y en ms. 9175, ff. 3-4, unos comentarios de Sebastián de Orozco “Sobre la proporción y vida de Cristo. Extracto del tratado de la Naturaleza Angélica”.

primió en Burgos en 1490 con el título de *Libro de los santos ángeles*, y otra vez en 1516, pero con el nuevo título *De natura angélica*. El éxito de ventas debió ser notable porque Miguel de Eguía, diez años más tarde, lo volvió a editar en Alcalá de Henares (1527).¹¹

A la circulación en bellos códices e impresos, cabe añadir también pequeñas antologías o capítulos sueltos: por ejemplo, la traducción anónima y parcial impresa en castellano, en Barcelona, durante la Guerra de Cataluña (1640-1652) por Gabriel Nogués,¹² y los diversos fragmentos que se han localizado extractados en otros manuscritos.¹³

2. Eiximenis, Nieremberg y sus textos

Este excursus sobre el *Llibre dels àngels* y su circulación en Castilla durante los siglos xv y xvi nos permite asentar las bases para poder rastrear y definir la influencia de Eiximenis en el siglo xvii. Efectivamente, ya en el nuevo siglo una de las obras del jesuita madrileño Juan Eusebio Nieremberg, su *De la devoción y patrocinio de san Miguel* (en adelante *Devoción y patrocinio*), publicada en 1643, presenta rastros no precisamente menores de la influencia del franciscano, tanto en su estructura general como en la literalidad de su escritura. Y esta conexión no se limita a Nieremberg, ya que otros miembros de su círculo intelectual conocían también a Eiximenis, como muestran de manera evidente las citas del franciscano en sus escritos (véase Martí, en preparación).

11. Según apunta acertadamente Rojas (2005a: 473), la edición de 1527 “relaciona el texto de Eiximenis con los círculos erasmistas de la Castilla del siglo xvi, y nos indica cómo la obra del minorita recorre algunos de los caminos de la *devotio moderna*. [...] Todos estos aspectos sitúan a este tratado en pleno centro del período más oscuro de la mística de recogimiento y de germinación del alumbramiento”. Rojas refuerza sus argumentos remitiendo a Hauf (1990: 19-30). Sobre este aspecto, véase también Rojas (2005b). Para una contextualización histórica de estas ediciones, véase Rojas (2007: 367-368) con los matices de Aragüés Aldaz (2019).

12. Véase García López (2002: 421-426). El opúsculo contiene una traducción castellana de los capítulos 5.28-30 y 5.32-34: *Iesus Maria. Transvnto verdadero de seys capitvlos, sacados del libro quinto de los Angeles que compuso el muy Reverendo Padre Fr. Francisco Ximeniz de la Religion Serafica del glorioso P. S. Francisco, en lengua Cathalana Limosina: Traduzido en Castellano por vn devoto del glorioso San Miguel, y demas Angeles, para mas alentar su muy prouechosa deuocion*, Barcelona, Gabriel Nogués 1641, 16 p. Se conserva también una copia manuscrita del impreso en el códice Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 503, ff. 158-174.

13. Es el caso de la copia del capítulo 5.38 que Antonio Téllez de Meneses extrajo de la edición de 1527 y que insertó en el volumen 24 de su *Principado del Orbe e historia universal* (BNM 1317, sigla B). Este mismo capítulo más tarde lo aprovecharía “Fray Jerónimo de Mendieta, en el mismo siglo, pero al otro lado del océano, para desprestigiar la política imperial de Felipe II” (Baudot 1990: 18-19; Rojas 2007: 367 y nota). Y téngase en cuenta también el resumen en veinte capítulos que del *Libro de los ángeles* encontramos en el manuscrito Escorial 5-I-21 (Zarco Cuevas 1024-1929, 198).

Juan Eusebio Nieremberg, de padres germánicos pero nacido en Madrid en 1595, es uno de los autores más interesantes de la prosa castellana del siglo xvii.¹⁴ En palabras de Juan Luis Alborg, Nieremberg es un “prosista de primer orden, a quien Menéndez Pelayo considera uno de los cinco mejores prosistas del xvii, y pondera particularmente en él la claridad y el orden lúcido de las ideas [...] , y se mantiene completamente exento de los excesos culteranos o conceptistas de la época y maneja un estilo de sorprendente elegancia y belleza, armonioso y fluido, donde no se advierte ningún rebuscamiento o afectación. En la jerarquía de autores de prosa doctrinal Nieremberg ocupa una destacada posición.” (1974: 931).¹⁵

Devoción y patrocinio es una obra angelológica que, a su vez, presenta un fuerte carácter político y práctico, muy en la línea de otras obras de su autor. Publicada por primera vez en Madrid en 1634, en las prensas de María de Quiñones, a costa de Francisco de Robles ([24]+272, en 4º),¹⁶ tuvo una segunda edición madrileña en 1757, a cargo de Gabriel Ramírez ([14]+271+[1 de grabado], en 8º). El libro consta de 28 capítulos (véase el Apéndice 1), y aunque no se presente formalmente así, en realidad se halla organizado en tres partes:¹⁷

1. Introducción a la figura de san Miguel (caps. 1-5)
2. Glosa de las glorias y los servicios de san Miguel (6-27)
3. Oraciones devotas a san Miguel (28)

No es muy difícil notar las semejanzas estructurales entre la obra de Nieremberg y la de Eiximenis, tal como la hemos detallado anteriormente. En todo

14. La primera biografía sobre Nieremberg fue publicada ya en el siglo xvii por el también jesuita Alonso López de Andrade (*Vida del Venerable Padre Francisco Aguado, de la Compañía de Jesús, inserta en la segunda parte una breve relación de la vida del Padre Juan Eusebio Nieremberg de la Compañía de Jesús*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1658; reeditada como “Vida del muy espiritual y erudito Padre J. E. Nieremberg”, en *Varones Ilustres de la Compañía de Jesús*, Madrid, Alonso de Paredes, 1660, vol. VIII, 1-57). Las aportaciones más recientes sobre Nieremberg pueden leerse en Zepeda-Henríquez (1957), Didier (1976), Gil (2010: xxv-xxvii) y Hendrickson (2015).

15. Efectivamente, decía Menéndez Pelayo: “Pero aunque sea el P. Nieremberg uno de los cinco o seis grandes prosistas de nuestro siglo xvii, y si no el más original de todos ellos, el menos infestado por los vicios literarios dominantes, no puede dejar de reparar el gusto más indulgente, cuando pasa la vista por sus mejores libros (y este de la Hermosura de Dios, es, sin duda, el mejor de todos), con algo que, sin ser tan de bulto como el conceptismo de Quevedo, o como el culteranismo de Gracián, produce, sin embargo, el efecto de bastardear la íntegra pureza del estilo castellano, enervándole y haciéndole languidecer, a fuerza de acumulación de frases, que no ha de confundirse con la riqueza real y positiva. Es, por tanto, el P. Nieremberg un prosista elegantísimo, pero recargado, verboso y exuberante, profuso de palabras más que de ideas, un tanto cuanto batológico; y entre los hilos de oro de su prosa fuera fácil descubrir hojillas de más vil metal, propio para la declamación más que para la legítima elocuencia” (1881: 105).

16. Moreno Garbayo (1999: II, 875; número 2638 = Palau Dulcet 1948-1977: XI, 54-55, número 191004). Y véase también nuestra nota 19.

17. Desgraciadamente no existe una edición crítica moderna de la obra. En un artículo de próxima publicación analizo el entramado de fuentes del tratado y reviso su interesante historia editorial.

caso, como ya podía observarse en el *Llibre dels àngels*, la parte del león es la segunda, y en esa sección se puede esbozar la siguiente estructura:

1. Presidencia del reino celestial (6)
2. Emperador de los ángeles y general de los ejércitos de Dios (7)
3. Vice-Dios de los ángeles y del gobierno de la Iglesia; vicario de la Trinidad (8)
4. Doctor y maestro y ángel de la guarda de los ángeles (9)
5. Patrón del género humano y protector de la Sinagoga (10)
6. Protector de la Iglesia, en nombre de Cristo (11)
7. Control de los oficios de los nueve coros angélicos (12)
8. Impartición de justicia (13)
9. Uso del ministerio sacerdotal (14)
10. Nombramiento de ángeles guardianes y ser guardián él mismo (15)
11. Alférez general de Cristo y signífero (16)
12. Canciller del cielo (17)
13. Acompañamiento de difuntos a la hora de la muerte (18)
14. Asolador a los demonios (19)
15. Privado de Dios (20)
16. Aliento de Cristo y boca del Señor (21)
17. Semejanzas entre Cristo y san Miguel (22)
18. Santuarios y lugares de veneración de san Miguel (23)
19. Hacedor de milagros (24)
20. Consejero de los devotos (25)
21. Aplicación a la guarda de los reinos de España (26-27)

En el espacio de este artículo —que se propone únicamente señalar la fuente eiximeniana y su adaptación literal por parte de Nieremberg— es imposible analizar los temas principales de *Devoción y patrocinio* y las interpretaciones que conllevan la coyuntura política y las circunstancias históricas coetáneas a la redacción del tratado.¹⁸ Me permito solamente remarcar que la publicación de la obra coincide con la del año de adopción de san Miguel como protector de la monarquía hispánica, tal como ha estudiado Cécile Vicent-Cassy en dos magníficos trabajos (2010 y 2012). Vicent-Cassy señala precisamente la relación del culto al santo con el tratado de Nieremberg, en paralelo con la caída en desgracia del conde-duque de Olivares y con el contexto bélico a que se enfrenta la monarquía hispánica de Felipe IV.¹⁹

El parecido entre las estructuras de Eiximenis y Nieremberg no afecta sólo a la carcasa, sino que la relación entre ambos tratados se confirma en el aparato de fuentes marginales y, como veremos, en la redacción literal del libro de Nieremberg. El conjunto de fuentes explícitas que acompañan las ediciones impresas permiten elaborar una lista de pasos en los que el jesuita remite a Francesc Eiximenis tanto por su nombre como por la dignidad de Patriarca de Jerusalén

18. Remito de nuevo a Martí (en preparación).

19. Apuntando en el mismo sentido, en el marco de la angelología política del primer siglo xvii, véanse también Torres Sanz (2015) y Galdeano Carretero (2021: 93-119).

que ostentó desde 1408 por nombramiento de Benedicto XIII (Riera i Sans 2011: 63). Veamos la lista de las referencias:

- p. [3v] Patriarc. Ieros. lib. 5. De natur. Ang. Véase el cap. 6, fol. 47.
- p. 6 Roa in festo S. Gabr. 18. Marc. F. Francisco Ximen. lib. 5.
- p. 28 Li. 5. de nat. Angeli. c 45 ^o seq.
- p. 47 Fulgen. in Exo. allegat à Patriarcha Hierosolymit.
Franc. Xime. lib. 5, cap. 3.
- p. 48 Chrom. in Aurora sua.
- p. 83 Patriarcha Hierosolym. lib 5.
- p. 84 Patriarcha Hierosolym. lib 5.
- p. 134 Lib. 5, cap. 28.
- p. 164 Patriarc. Ierosol. lib. 5 de nat. Ang.
- p. 178 Apud Patriarch. Ieroso. lib. 5.
- p. 213 Lib. 5 de natur. Ang. c. 4.
- p. 222 V. lib. 5. de nat. Angel. a cap. 30.
- p. 223 Ibid.
- p. 223 Supra.

- p. 243 Franc. Ximen. lib. 5, cap. 14.
- p. 246 Lib. 2, c. 6.
- p. 248 Lib. 5, cap. 28, f. 98.
- p. 252 Hist. Theut. F. Francis. Xime. lib. 5, cap. 22.
- p. 261 Francis. Ximen. lib. 5, cap. 46.
- p. 264 Lib. 5, c. 48.
- p. 265 Lib. 5, c. 47.
- p. 266 Lib. 5, c. 46.

Todas las referencias remiten directamente a pasajes del *Llibre dels àngels* que aportan argumentos y ejemplos al jesuita. La obra del franciscano se usa como fuente en el conjunto de la obra, y muy especialmente a partir de la página 213, es decir, del capítulo 24, cuando empiezan a abundar las historias antiguas y los ejemplos de la relación entre los ángeles y el poder político.

La presencia del franciscano no se limita a los márgenes, sino que Nieremberg lo cita explícitamente como autoridad en el cuerpo del texto y, en más de una ocasión, dialoga con él:

El patriarca de Jerusalén, que escribió cinco libros de la naturaleza angélica, dice, que Miguel etc. (p. 13)

Esto sería de mayor alabanza en san Miguel, si fuera así lo que Fray Francisco Ximénez afirma, y alega para ello graves autores, que san Miguel, por su naturaleza, no es más que del coro de los Principados, pero que por su fervor, celo y servicio a Dios, es superior a todos los demás ángeles, aún los de la suprema jerarquía, de modo que a los que no igualó en naturaleza, quiere este autor haya sobrepujado en merecimientos y sobrenatural hermosura. Pero en esto es mucho apartarse de los escolásticos, haciendo a san Miguel de tan inferior clase y tan superiores méritos, los cuales sin duda los tiene, y la mayor hermosura de gracia cridada fuera la Virgen etc. (p. 28)

y de otras revelaciones recoge muchas destas finezas el Patriarca de Jerusalén (p. 84)

hizo oficio de Ángel de Guarda con la santísima Virgen, desde el instante de su Concepción, según escribe san Gregorio Naziaceno, en una obra particular que refiere suya el Patriarca de Jerusalén, si bien no era ya ángel solo, sino muchos los que asistían a la Madre de Dios (p. 104)

Manifestóse todo lo dicho en una revelación que refiere el patriarca de Jerusalén [...] Acción que en cumplimiento desta profecía de san Miguel (¿y quién duda que por su intercesión?) se vio ejecutada por la majestad del señor rey don Felipe tercero el año de mil y seiscientos y once, después de docientos y noventa y nueve años que la reveló el arcángel san Miguel a sus ángeles custodios, y ciento y setenta y un años después que en el libro de aquel autor se imprimió en Barcelona en lengua lemosina (p. 134-136).

El Patriarca de Jerusalén, fray Francisco Ximénez, atribuye también a san Miguel una maravilla grande, y caso bien espantoso, el cual cuenta Novaciano en su historia griega, y yo le quiero referir aquí con las mismas palabras como le hallo, etc. (p. 218)

Si hablamos de las fuentes de Nieremberg, y en el mismo sentido en que me propongo hablar aquí, no podemos olvidar que recientemente Cortés Guadarrama (2021) ya ha notado la presencia de un *exemplum* de Eiximenis en *Devoción y patrocinio*. Nieremberg incluye una referencia a la historia de «Malloatis, rey de Dacia» y a la intercesión de san Miguel para acabar con sus penurias, y ello permite al jesuita glosar como «Transilvania y Hungría —y el exotismo al que evocaban como símbolo y parábola de los logros y triunfos de la Iglesia católica en el territorio de Europa centro-oriental— formaron parte de los textos hagiográficos del siglo xvii que circularon profusamente por el territorio novohispano» (Cortés Guadarrama 2021: 439). En su análisis de los usos ideológicos de la hagiografía de los jesuitas en Nueva España pudo detectar, entre las obras que citan a santos procedentes de Transilvania y Hungría, una glosa del tratado angelológico del franciscano en el capítulo 1 de *Devoción y patrocinio*:

la historia de Nieremberg es una glosa que tiene por fuente el capítulo xxv de la quinta y última parte del *Libro de los ángeles* de Eiximenis: ‘Cómo san Miguel hizo muchos milagros e grandes maravillas contra el rey de Dacia, que es en fin de Alemania’. La historia es mucho más detallada en el franciscano, pues su obra de finales del siglo xiv —y que prolongó su vida por algunas impresiones del siglo xvi— abunda en cada uno de los pecados del rey ‘Molloati’ y cómo fue llevado a la devoción del arcángel Miguel por ‘san Bedasco’” (2021: 441).²⁰

20. También destaca la adaptación de Nieremberg del “relato según los decretos del Concilio de Trento (1545-1563), en especial, en lo que atañe a las ocho proposiciones que aclaraban el papel de los santos —incluyendo el poder del arcángel— en tiempos de la Reforma católica” (Cortés Guadarrama 2021: 441-442). Las reproducciones, principalmente ilegales, de las obras del jesuita en América contribuyeron en gran manera a difundir los contenidos del tratado y

En la misma línea, el estudioso alude a la presencia de materia “miguelina” en el *Flos sanctorum* castellano, que, como es sabido también adapta e integra otra obra de Eiximenis, la *Vita Christi* (Puig i Oliver 2005 i Aragüés Aldaz 2011),²¹ y afirma que “la propuesta del jesuita encuadraría en una renovación del culto del arcángel como una medida contrarreformista, pues, aunque en España ya no había enemigos ‘musulmanes’ como en otros tiempos, san Miguel también podría defender a España de los ‘nuevos’ herejes” (Cortés Guadarrama 2021: 440). Esta perspectiva combinada con la de Vicent-Cassy (2012), proporcionan un contexto que permite interpretar la obra de Nieremberg en el panorama de la producción ascética castellana de la primera mitad del siglo XVII y que resulta asimismo extremadamente útil para analizar los estímulos que le condujeron a adoptar la obra angelológica de Eiximenis como fuente.²²

Una lectura completa de *Devoción y patrocinio* permite confirmar que el recurso a Eiximenis no es ocasional, sino que Nieremberg integra el contenido de capítulos casi enteros, que, como veremos, reescribe y modifica en grado variable.²³ Una lista provisional de la presencia eiximeniana entre las fuentes de Nieremberg podría parecerse a la que sigue, donde se indica en primer lugar el capítulo de *Devoción y patrocinio* y, a continuación, el tratado y capítulo del *Llibre dels Àngels* que le sirve de fuente. Como puede verse, Nieremberg no sólo aprovecha materiales del quinto tratado de Eiximenis, relativo a san Miguel, sino que conoce e integra informaciones procedentes de los demás tratados de la obra:

algunos de los *exempla* que, como veremos, reúne en su obra. Cortés Guadarrama estudia, en este sentido, la influencia de *Patrocinio y devoción* en el tratado del jesuita Francisco de Florencia, *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel san Miguel a Diego Lázaro de San Francisco* publicado en 1692.

21. Según Jaume de Puig, las “interpolacions no són del tot uniformes. El manuscrit de l’Escorial conté cinc fragments interpolats d’Eiximenis, limitats a la infància de Jesús: naixement, sants innocents, circumcisió, epifania, purificació. El ms. BNM 780 conté els mateixos fragments que el ms. anterior, canviant únicament la ubicació de l’episodi dels sants innocents: naixement, circumcisió, epifania, purificació, sants innocents; però més endavant hi incorpora tot el tercer tractat del llibre X de la *Vida de Crist*, relatiu a l’Ascensió. El ms. BNM 12688, a més dels fragments de la infància ja dits, n’hi afegeix dels llibres IX i X: naixement, sants innocents, circumcisió, epifania, purificació, rams, passió, resurrecció. L’augment de les interpolacions podria ésser indicadora d’alguna seqüència temporal en l’escriptura dels tres manuscrits de la traducció castellana del *Flos Sanctorum*.” (Puig i Oliver 2005: 114). Véase también el panorama de Aragüés Aldaz (2012).

22. Es muy interesante la presencia de diversas ediciones contrahechas de *Devoción y patrocinio* en México y España, en fechas muy próximas a su primera edición madrileña (Villasana Baltazar y Rodríguez Domínguez 2019: 91-92).

23. La influencia de Eiximenis en Castilla requiere todavía una mayor profundización en su estudio. Es evidente, sin embargo, que la presencia del franciscano como fuente en obras de tanta difusión e importancia como por ejemplo el *Excitatorio de la vida espiritual* (1500) de García Jiménez de Cisneros puede haber tenido una influencia decisiva en la adopción, a su vez, como fuente de la angelología jesuita (Colombás 1955; Hauf 2005; Stanzone 2016).

Nieremberg	Eiximenis
1	5.25
6	5.3
9	5.5
15	5.38
24	5.4, 5.6, 5.25, 5.29
25	5.30, 5.31, 5.32, 5.33, 5.35, 5.36, 5.37, 5.39
27	2.14, 3.33, 3.6, 4.13, 5.22, 5.29, 5.30, 5.31
28	5.46, 5.48, 5.47, 5.46

Ante estos evidentes indicios de intertextualidad, se plantea de inmediato una incógnita: ¿dónde leyó Nieremberg a Eiximenis? ¿Qué ejemplares del *Llibre de los ángeles* o del *De natura angélica* circulaban en Madrid a mediados del Seiscientos? Afortunadamente, las bibliotecas castellanas poseían una colección de ejemplares de la traducción, de la que dan testimonio los siete manuscritos y las tres ediciones conservadas actualmente. En el capítulo 24 de su tratado (p. 221), el mismo Nieremberg nos da una pista parcial sobre la incógnita planteada:

Este prodigioso suceso le refiere el Patriarca de Jerusalén, fray Francisco Ximénez, varón doctísimo y muy erudito de sus tiempos, en el libro quinto *De natura angélica*. Escribió esta obra en lengua lemosina, pero por ser de gran estimación, tradujo en romance la primera parte della el padre fray Miguel de Cuenca, discípulo de san Vicente Ferrer, de la Orden de san Bernardo y uno de los primeros fundadores de su reforma en España. La segunda parte tradujo Gonzalo de Ocaña, prior de la Estrella, de la Orden de San Jerónimo. Acabóse de traducir año 1434, en tiempo del rey don Juan primero. Todo esto declara un manuscrito antiguo que tiene en su curiosa librería (igual a la erudición de su dueño) don Lorenzo Ramírez de Prado, que fue quien me lo comunicó a mí, y he querido aquí advertirlo para argumento de la estimación que se ha hecho de este libro.

Hay que leer con atención el fragmento. Lo que afirma Nieremberg es que Lorenzo Ramírez de Prado (1583-1658), consejero real y diplomático, conspicuo humanista de la primera mitad del siglo xvii muy relacionado con el círculo de Nieremberg en Madrid, tenía un manuscrito del *Libro de los ángeles*, copia de la traducción del original en catalán realizada en el siglo xv por Cuenca y Ocaña (Lilao Franca 2004: 762-763).²⁴ La información que proporciona la nota se refleja literalmente, también, en un apunte del testimonio *A* (Madrid,

24. La obra de Eiximenis tenía para este círculo de intelectuales un valor añadido por las concomitancias entre ciertos conceptos políticos del franciscano y la ideología de la corte del Seiscientos. En ese sentido conviene tener presente la opinión de Manuel Rivero Rodríguez: “La noción de Eiximenis constituye un lugar común en la percepción de la *Respublica* hasta el siglo xvii, véase Lorenzo Ramírez de Prado que la definiría como con ‘cuerpo y congregación de muchas familias, en comunidad de vida, sujetas al justo gobierno de una cabeza soberana’, coincidiendo en esto, por ejemplo, con Bodino” (2000: 73, nota 153). Véase, también, Martí (en preparación).

Biblioteca Nacional, 9243, de 1434). ¿Es este el ejemplar de Ramírez de Prado? Nada en la descripción del códice apunta en esa dirección. Podríamos suponer, tal vez, que se trata de un ejemplar perdido muy próximo a *A*. Por otro lado, el jesuita transcribe esta información con el propósito de situar quién era Eiximenis y cómo circuló en castellano. Sin embargo, no afirma, en ningún momento, haber utilizado el ejemplar de Ramírez entre sus materiales preparatorios para redactar *Devoción y patrocinio*.

Contamos con una pista adicional sobre el manuscrito de Ramírez. Además de alto funcionario de la corte de Felipe IV, era un conspicuo bibliófilo. Según Lilao Franca, “fue un frenético cazador de libros, tanto de mano como de molde, llegando a formar una riquísima colección” (2017: 39). Tras su muerte en 1658, su esposa Lorenza de Cárdenas, se propuso organizar la venta de su biblioteca. A pesar de los muchos tropezos, relacionados en parte con la posesión de libros prohibidos por la Inquisición, finalmente estampó una lista con los ejemplares que poseía, posiblemente antes de agosto de 1661, y pudo ponerla a la venta en 1662.²⁵ Un buen número de los preciados libros se incorporó a la biblioteca salmantina del Colegio de Cuenca (unos ochenta manuscritos, según Lilao Franca). La localización de los impresos ha corrido peor suerte. Entre los manuscritos de la versión del siglo xv tenemos que recordar que hay un ejemplar salmantino (S), que, además, como ya se ha explicado, tiene una anotación marginal referida a Nieremberg. ¿Es este el ejemplar de Ramírez de Prado? No parece que el testimonio S contenga la información sobre los traductores y, hasta que se haya profundizado más en el estudio codicológico de S (y de su paralelo C) tendremos que dejar la cuestión sin resolver.

Ahora bien, si volvemos al aparato de fuentes de *Devoción y patrocinio* que he extractado en la página 14 de este artículo, se puede observar cómo, en dos ocasiones, la referencia a Eiximenis proporciona además un número de folio: es así en las notas marginales correspondientes a las páginas *3v (pliego de rúbricas) y 248. La primera remite al capítulo 5.6, en el folio 47; la segunda, al capítulo 5.28, en el folio 98. La afortunada circunstancia de que las tres ediciones castellanas del *Llibre dels àngels* de Eiximenis estén hechas a plana y renglón, asegurando así que la paginación es coincidente, nos permite afirmar que Juan Eusebio Nieremberg usaba una edición impresa, aunque sólo se podrá determinar qué edición concreta cuando se haya procedido a la colación completa de dichos testimonios.

En el Apéndice 2 he seleccionado algunos capítulos de *Devoción y patrocinio* y los he encarado con sus fuentes eiximenianas. La comparación se realiza a partir de una transcripción de la edición de 1643 y de la estampa de la *Natura*

25. “El destino que la viuda dio a la biblioteca debió de ser conocido enseguida, pues tan sólo dos días después de la defunción ya se puso en alerta a la Inquisición, para que esta colección, llena de libros prohibidos o expurgados, no pasara a terceros sin una previa revisión.” (Lilao Franca 2004: 763). Cf. también Entrambasaguas (1943), y más en general Solís de Santos (2009-2013).

angélica de 1527, impresa en Alcalá de Henares por Miguel de Eguía.²⁶ Los ejemplos, escogidos para mostrar el abanico de adaptaciones y modificaciones a que Nieremberg somete a su fuente, proceden de los capítulos 24 (números 1-3), 25 (4-8), 27 (9-17) y 28 (18).²⁷

A modo de conclusión

Cuando Juan Eusebio Nieremberg redactó en 1643 su tratado *Devoción y patrocinio de san Miguel*, en un contexto histórico complejo que podemos localizar de modo muy preciso, recurrió a uno de los libros que con más fama había tratado el tema: el *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis, cuya traducción al castellano tuvo un gran éxito. A pesar de ser un autor tardomedieval, la sensibilidad ascético-práctica del franciscano encajaba a la perfección con la sensibilidad y los propósitos de los ambientes exaltados castellanos de los siglos xv y xvi, propiciando al parecer una notable circulación confirmada por la gran cantidad de testimonios conservados. Nieremberg conocía bien la obra de este “varón doctísimo y muy erudito de sus tiempos”, de quien no sólo aprovechó la estructura del tratado sino también una cantidad notable del texto, incorporada con mayores o menores cambios y retoques para adaptarlo a su libro angelológico. Esta primera aproximación ha querido mostrar una presencia importante, que sólo el análisis exhaustivo de las fuentes de *Devoción y patrocinio* podrá cifrar con precisión. Parafraseando a un querido maestro, nos podríamos preguntar: ¿Eiximenis para argumentar sobre los ángeles y el papel político del valido como ángel de la guarda en un texto doctrinal castellano del siglo xvii? Sí (¿no?), y se nos antoja un síntoma de una continuidad de Eiximenis en Castilla nada despreciable.²⁸

26. Los criterios de transcripción adoptados, en el caso del texto del Seiscientos siguen los del proyecto Prolope (https://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html). Para el texto eiximeniano, transcribo las soluciones gráficas del impreso con los cambios mínimos usuales (regularización *u/v, i/f*).

27. Remito a mi artículo en preparación para un análisis en profundidad de la tipología observable en la adaptación realizada por Nieremberg. Xavier Renedo (2021a y 2021 b) ha estudiado y glosado la versión catalana de algunos de los ejemplos recogidos en el Apéndice 2.

28. Francisco Rico afirmaba en una nota magistral sobre el *Curial e Güelfa* que “los lugares comunes tienen un punto de partida singular y también tras el *topos* más zarandeado puede hallarse un modelo específico [...] ¿Petra para comenzar una novela caballeresca? Pienso que sí (¿no?), y se me antoja un síntoma nada despreciable” (1982: 89-90).

Bibliografía

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española: II, Época Barroca*, Madrid, Gredos, 1974.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José, “Los *flores sanctorum* medievales y renacentistas: brevisimo panorama crítico”, en *Literatura medieval y renacentista: líneas y pautas*, ed. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, La Semyr, 2012, pp. 349-361.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José, “Francisco Eiximenis, *De natura angélica*”, en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza (España) [en línea]. Publicación: 17-05-2019 <https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_86>.
- BAUDOT, Georges, *La pugna franciscana por México*, México, Patria, 1990.
- BOHIGAS, Pere, “Prediccions i profecies en les obres de fra Francesc Eiximenis”, en *Franciscalia: Homenatge de les lletres catalanes a sant Francesc en la convergència centenària del trànsit del Poverello (1226), de la seva canonització (1228) i de l'autonomia de l'orde caputxí (1528)*, Barcelona, Editorial Franciscana, 1928, 23-38; ahora en *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, pp. 94-114.
- COLOMBÁS, García M., *Un reformador benedictino en tiempos de los Reyes Católicos: García Jiménez de Cisneros, abad de Montserrat*, Montserrat, Abadía de Montserrat, 1955.
- CORTÉS GUADARRAMA, MARCOS, “Una historia de ‘Transilvania o Valaquia’ en la Nueva España (1643-1629)”, *Hipogrifo*, 9.1 (2021), pp. 437-452. <<http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.26>>
- DIDIER, Hugues, *Vida y pensamiento de Juan E. Nieremberg*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, 1976.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *La biblioteca de Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC, 1943.
- FERRER NAVARRO, Ramon ed., *Eiximenis i la seua obra*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2010.
- GALDEANO CARRETERO, Rodolfo, *El ángel y el valido. Angelología política en la Monarquía hispánica (1580-1635)*, Girona, Documenta Universitaria, 2021.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, 2002, «Francesc Eiximenis en la Guerra dels Segadors: dos pliegos de la colección Bonsoms», *Estudi General [Homenatge a Modest Prats, 2]*, 22 (2002), pp. 421-443.
- GIL, Fernando, “Introducción”, en Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y eterno: crisol de desengaños con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades-Bolsa de Comercio de Buenos Aires-Bolsa de Comercio de Rosario, 2010 [edición facsímil].
- GUIXERAS, David; MARTÍ, Sadurní, “Francesc Eiximenis 7.2”, en *Història de la*

- Literatura Catalana. Literatura Medieval, II: Segles XIV-XV* (dir. Lola Badia), Barcelona, Enciclopèdia Catalana-Barcino-Ajuntament de Barcelona, 2014, pp. 21-59.
- HAUF, Albert G., *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990.
- HAUF, Albert, "La huella de Ubertino de Casale en el preerasmismo hispánico: el caso de fra Francesc Eiximenis OFM", en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y José Manuel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, I, pp. 93-135.
- HENDRICKSON, D. Scott, *Jesuit Polymath of Madrid: The Literary Enterprise of Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658)*, Leiden-Boston, Brill, 2015.
- HERNANDO DELGADO, Josep, "Obres de Francesc Eiximenis en biblioteques privades de la Barcelona del segle XV", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 26 (2007), pp. 385-568.
- IVARS, Andrés, "El *Llibre dels Àngels* de Fr. Francisco Eximénez y algunas versiones castellanas del mismo", *Archivo Ibero-americano*, 19 (1923), pp. 108-124.
- LERNER, Robert, "Eiximenis i la tradició profètica", *Llengua & Literatura*, 17 (2006), pp. 7-28.
- LILAO FRANCA, Óscar (2004), «De Córdoba a Madrid: gustos, gastos y libros en la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado», en *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, I, pp. 761-780.
- LILAO FRANCA, Óscar, "La formación del fondo manuscrito de la Universidad de Salamanca", en *Scripta. Tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca*, ed. Óscar Lilao Ojeda, Margarita Becedas González y José María Sanz Hermida, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 23-51.
- LLOMPART, Gabriel, "El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico", *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio de Palma de Mallorca*, 573 (1971), pp. 147-188.
- LLOMPART, Gabriel, "El ángel custodio en la Corona de Aragón en la baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)", en *Fiestas y liturgia: Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, ed. Alfonso Esteban y Jean-Pierre Etievre, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense de Madrid, 1988, pp. 249-269.
- MARTÍ, Sadurní, "La tradició llatina del *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis", *2n Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*, ed. Alexander Fidora Riera y Eliseu Trenc Ballester, 2007, I, pp. 165-183.
- MARTÍ, Sadurní, "Sant Miquel i els àngels custodis en el *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis", en *Francesc Eiximenis: en homenatge*, Barcelona, ed. Josep Serrano, Institut d'Estudis Catalans-Societat d'Estudis Jurídics, 2021, pp. 115-154.

- MARTÍ, Sadurní, “Eiximenis en los círculos intelectuales del Madrid de la primera mitad del siglo XVII”, en preparació.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 1889 (segunda edició); cito de < <https://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&idUnidad=100001&posicion=1>>.
- MORENO GARBAYO, Justa, *La imprenta en Madrid (1626-1650) [Materiales para su estudio e inventario]*, ed. Fermín de los Reyes Gómez, Madrid: Arbor Libros, 1999.
- PALAU DULCET, Antonio, *Manual del libreo hispano-americano: bibliografía general española e hispano-americana des de la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos*, Barcelona, Librería anticuaria de A. Palau, 1948-1977, 28 vols.
- PUIG I OLIVER, Jaume de, “La *Vida de Crist* de Francesc Eiximenis i el *Flos Sanctorum* castellà”, *Revista catalana de teologia*, 30.1 (2005), pp. 91-116.
- PUIG I OLIVER, Jaume de, “Sobre els manuscrits de les traduccions en francès del *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis”, en *Francesc Eiximenis: vida, obra i transmissió*, ed. Sadurní Martí y Xavier Renedo, Girona, Institut de Llengua i Cultura Catalanes, 2021, pp. 63-77.
- PUIG I OLIVER, Jaume de; PERARNAU I ESPELT, Josep; AVENOZA, Gemma; SORIANO, Lourdes; CLAUSELL NÁCHER, Carme; GISPERT-SAUCH, Pilar; GUIXERAS, David; IZQUIERDO MOLINAS, Eva; MARTÍ, Sadurní; RENEDO, Xavier; ROJAS FERNÁNDEZ, Raquel, *Catàleg dels manuscrits de les obres de Francesc Eiximenis, OFM, conservats en biblioteques públiques. Volum I: descripció dels manuscrits*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans - Facultat de Teologia de Catalunya, 2010.
- RENEADO, Xavier, “*Lo Crestià*, una introducció”, dins *Francesc Eiximenis (c1330-1409): el context i l’obra d’un gran pensador català medieval*, ed. Antoni Riera i Melis, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2015, pp. 189-231.
- RENEADO, Xavier, “Eiximenis i el(s) pactisme(s)”, en *Francesc Eiximenis: vida, obra i transmissió*, ed. Sadurní Martí i Xavier Renedo, Girona, Institut de Llengua i Cultura Catalanes, 2021, pp. 227-289.
- RENEADO, Xavier, “Del *Dotzè del Crestià* al *Llibre dels àngels*”, en *Miscel·lània Francesc Eiximenis: En homenatge*, ed. Josep Serrano Daura, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2021, pp. 363-404.
- RICO, Francisco, *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1982.
- RIERA I SANS, Jaume, *Eiximenis i la Casa reial (1373-1409)*, Girona, Institut de Llengua i Cultura Catalanes, 2011.
- RIQUER, Martí de, *Història de la literatura catalana: part medieval*, 1980, 4 vols.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, “De la separació a la reunió dinàstica: la Corona de Aragó entre 1504 y 1516”, en *La corte de Carlos V*, ed. José Martínez Millán, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, I.1, pp. 73-101.
- ROJAS, Raquel, “El *Llibre dels àngels* de fra Francesc Eiximenis en la Castilla del

- siglo xv: testimonios y perspectivas de investigación”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, A Coruña, Departamento de Filología Española e Latina-Toxosautos, III, 2005a, pp. 465-477.
- ROJAS, Raquel, “La huella de Francesc Eiximenis en las comunidades de Castilla”, en *Actes del X Congrè Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, III, 2005b, pp. 1391-1403.
- ROJAS, Raquel, “Varia fortuna de la obra de Francesc Eiximenis: las traducciones castellanas y el manuscrito de las Reales Descalzas de Madrid”, en *Actes del 13è Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Girona, 2003)*, ed. Sadurní Martí et al., 2007, III, 363-378.
- SOLÍS DE LOS SANTOS, José, «Ramírez de Prado, Lorenzo», en *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, XLII, pp. 859-861.
- STANZIONE, Marcello (ed.), *Angeli e gesuiti. La teologia ignaziana e gli spiriti celesti*, Tavagnacco, 2016.
- Studia bibliographica*, Girona, Universitat de Girona-Diputació de Girona, 1991 (Estudis sobre Francesc Eiximenis, 1).
- TORRES SANS, Xavier, “Eco profético y angelología política en la revuelta catalana de 1640”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, XXI (2015) <<https://journals.openedition.org/e-spania/24450>>.
- VICENT-CASSY, Cécile, “L'Ange et le favori. Entre littérature politique et littérature de dévotion”, en H. Tropé (ed.), *La Représentation du favori dans l'Espagne de Philippe II et Philippe IV*, Paris, 2010, pp. 31-50.
- VICENT-CASSY, Cécile, “Saint Michel et la Monarchie hispàniques. L'invocation de la protection angélique en 1643”, en *Des saints d'État? Politique et sainteté au temps du Concile de Trente*, ed. Florence Buttay y Axelle Guilleaudeau, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 89-103.
- VILLASANA BALTAZAR, Arturo; RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Guadalupe, “Un subterfugio editorial mexicano del siglo xvii: la edición contrahecha de la viuda de Bernardo de Calderón”, *Bibliographica*, 2.2 (2019), pp. 70-96.
- WITTLIN, Curt ed., Francesc Eiximenis, *De sant Miquel arcàngel: el quint tractat del «Llibre dels àngels»*, Barcelona, Curial, 1983.
- WITTLIN, Curt, “La traducció francesa del *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis impresa a Ginebra l'any 1478”, en 2n Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans, ed. Alexander Fidora Riera y Eliseu Trenc Ballester, 2007, I, pp. 153-163.
- ZARCO CUEVAS, Julián, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, vol. III, 1924-1929.
- ZEPEDA-HENRÍQUEZ, Eduardo, “Estudio biográfico, crítico y bibliográfico”, en Juan Eusebio Nieremberg, *Obras escogidas*, Madrid, Atlas, 1957, xii-xvii (Biblioteca de Autores Españoles, 103-104).

APÉNDICE 1 – Estructura de *Devoción y patrocinio por capítulos*, siguiendo la paginación de la primera edición de 1643.

1. Entre los demás ángeles se debe principalmente venerar a san Miguel (1)
2. Del admirable nombre del arcángel san Miguel (10)
3. La excelencia de la naturaleza y gracia de san Miguel (19)
4. Singulares gracias que se comunicaron a san Miguel, traspasándose a él por sus grandes merecimientos la hermosura sobrenatural y prerrogativas de Luzbel (27)
5. San Miguel, no sólo tiene todas las gracias y prerrogativas que tuvo Luzbel, sino otras muchas más, y mayores (36)
6. La gloria de san Miguel, por ser príncipe de los ángeles, presidente del reino celestial y prefecto de presorio divino 43
7. Singular grandeza de san Miguel: ser entre los ángeles emperador y general de los ejércitos de Dios 55
8. Suma grandeza de san Miguel: ser vicediós entre los ángeles y en el gobierno invisible de la Iglesia y Vicario de la Santísima Trinidad 67
9. Gran honra de san Miguel: ser padre de los ángeles, su maestro y doctor, y su apóstol, gozando por eso en el cielo aureola de doctor, y como fue el ángel de la guarda de los ángeles 76
10. Singular prerrogativa de san Miguel: ser patrón del género humano y protector singular de la sinagoga 83
11. Gran favor que hizo Cristo a san Miguel: en haberle encomendado su iglesia, cuyo guarda, patrón y protector es 95
12. Privilegio de san Miguel: tener todos los empleos y oficios de los nueve coros de los ángeles 103
13. Gloriosa prerrogativa de san Miguel: en ser justicia mayor de Dios, pretor de la república divina, juez de las manos y adelantado del Reino de Dios 112
14. Gran privilegio de san Miguel: en el ministerio sacerdotal que ha usado en favor de los hombres y la fuerza que tiene su intercesión 120
15. Gran alabanza de san Miguel por la autoridad de nombrar y señalar ángeles de la guarda y ser el justamente guarda y custodio diligentísimo de todos los fieles 128
16. Cuanta gloria es de san Miguel ser alférez general de Cristo, para cuando salga este Señor en persona con todos los ejércitos de los ángeles y santos, porque se le llama la Iglesia Signífero 137
17. Gran gloria de san Miguel: tener el sello de Dios, con que señala sus siervos, como canciller del cielo 145
18. Gran oficio de san Miguel en presentar los predestinados para el cielo hasta ponerlos en la posesión de la gloria, y cuanto ayuda a las almas en la hora de la muerte 150
19. Glorioso título de san Miguel de asolador de los demonios y el gran poder que contra ellos tiene y por qué se llama Ángel de Paz 159
20. Gran favor que hace Dios a san Miguel, en tenerle por su privado, a quien ama mucho y le honra 164
21. Excelencia grande de san Miguel: ser llamado aliento de Cristo y espíritu de la boca del Señor, por el grande amor que tiene y servicios que ha hecho a Jesucristo 171
22. Cuan parecido fue Cristo a san Miguel en las virtudes que más se señaló nuestro Redentor 180

23. Cuanto ha mostrado Nuestro Señor lo mucho que gusta veneremos a san Miguel por los muchos lugares que quiere estén consagrados a su honor y él les ha santificado en sus apariciones 191
24. Grandes milagros del glorioso arcángel san Miguel 207
25. Admirables consejos y celestial doctrina que san Miguel ha revelado a sus devotos 222
26. Cuan debido es tener particular devoción con el glorioso san Miguel, especialmente en los Reinos de España 228
27. Cuanto debemos a los ángeles, especialmente al de la guarda, a los arcángeles de los reinos y a san Gabriel y Rafael y como por ello debe ser venerado el arcángel san Miguel 239

APÉNDICE 2 – Fragmentos paralelos de *Devoción y patrocinio* (1643) y del *Llibre dels àngels*, traducción castellana (Miguel de Eguía, 1527, Alcalá).

1 – Nieremberg, cap. 24 | Eiximenis 5.24 (tratado. capítulo)

[213] Un libro antiguo hubo de los milagros de san Miguel, del cual refiere algunos el Patriarca de Jerusalén. Y dél he resumido los que siguen. Padecía la Iglesia de Cristo grandes y perjudiciales trabajos en el pontificado de Pelagio, por su poco ajustadas costumbres y peor gobierno. Los preladados eclesiásticos clamaban a Dios por el remedio. Valiéronse de los ruegos de san Miguel, que demandó tan justa causa a su cargo, alcanzó la muerte de Pelagio y sucesor en la Iglesia santo, y cual le pedían las necesidades de aquel tiempo. [214]

Sabida es la gran peste de Roma en tiempo de san Gregorio el Magno. Atajó el estrago san Miguel con sus eficaces ruegos y apareció en el castillo de Adriano, limpiando la espada ensangrentada, demostración de haber sido el que embotó a la muerte los filos y la detuvo. Dio nombre a aquella fábrica, llamándose desde este día el Castillo de San Ángel.

Oldrada, matrona francesa, preñada de días de parir, arrebató la mar en un reflujo. Parió en este medio en las aguas. Llamó en su ayuda a san Miguel, que abrió la mar y la sacó a tierra sana con su hijo. Pecerían ambos a no ser ayudados con

[96r] E devemos saber que, según se lee en sus milagros antiguos, que en el tiempo de mal papa Pelagio suplicó al Salvador por la Santa Yglesia que le pluguiesse de le dar cabildo e regidor excelente, por gran instancia de los perlados eclesiásticos. E luego el dicho Pelagio fue muerto e dado a la Yglesia subcesor santo e de gran reverencia.

Ytem, por los ruegos de san Miguel cesó la plaga pestilencial en Roma en tiempo del gran Gregorio papa. E apareció el ángel alimpiando la espada sangrienta sobre el castillo de Adrián, que agora es llamado de Sant Angelo.

Ytem, Oldralda, dueña francesa preñada en días de parir, como fuese tomada o comprimida por el corrimiento de la Mar Mayor, ella llamando a san Miguel, sin algún peligro parió en la mar. E san Miguel abrió la mar e salió a tierra sana e salva con su fijo.

tan poderoso brazo, con mayor detrimento de la criatura, careciendo en medio de las aguas del agua de la vida del Bautismo.

Habían muerto unos ladrones a Policarpo mercader cerca de París. Invocó en este trance a san Miguel: no salió el alma del cuerpo hasta que confesó sus pecados y el sacerdote que le absolvió afirmaba que le dixo Policarpo esta gracia se la alcanzó san Miguel. Tales misericordias alcanzan comúnmente a sus devotos. Este milagro es semejante al que queda ya referido del arzobispo de Zaragoza, y uno y otro declaran cuan provechosa sea la devoción de san Miguel.

Anteloco, ilustre cavallero de Colonia, igualmente [215] valeroso y desdichado en las armas, no correspondía a su razón su dicha: en toda ocasión, con sobrado valor, salía vencido; vivía desesperado.

Aconsejóle Arbori, gran caballero, que tomase por patrón a san Miguel y se encomendase a él en todos sus hechos de caballería, que le tuviera muy en la memoria y hiciese fiesta en su día, que no jurase el nombre de Dios ni de sus santos, que fuese limosnero, ni fuese más que marido, y obedeciese a sus padres. Guardó y ejecutó estos consejos, con que al valor se le junto la dicha. Fue el cavallero más nombrado en armas y riqueza de su tiempo, estimado por ejemplos de valor de todos los príncipes comarcanos, que estimaban tenerle por amigo.

Florante, mercader inglés, cuyas riquezas competían con su crédito, uno y otro grande. Un día se quemaron a sus ojos los navíos con que en varias partes de Europa comerciaba. En semejante desdicha se valió de san Miguel, que se le apareció la vigilia de su fiesta. Dixo que fuese al río y hallaría un gran pez muerto, y que se socorriese de lo que hallase en su buche. Halló la bestia marina y en su vientre tanta

Ytem, Polimarco mercadero preso e desca- beçado por ladrones cerca de la ciudad de París, jamás el ánima nunca le pudo salir del cuerpo fasta que fue confessado diziendo al confessor que esto le había ganado san Miguel, él que procura a los sus devotos grandes e semejantes gracias.

Ytem, Antelocus, cavallero de Colonia, fuerte e esforçado de corazón, empero mucho desdichado, siempre era vencido en todos los fechos de cavallería que fazia. Por la qual cosa él estava en desesperación, sabiendo que esto que lo no perdía por covardía ni por ygnorancia de armas. E como le fuese aconsejado por Arbori, gran cavallero, que por amor de sant Miguel siempre fiziesse memoria e gran fiesta su día e que no jurasse el nombre de Dios ni de algún santo por cosa alguna, e fuesse limosnero, e no hoviesse jamás amor carnal a otra muger sino a la suya, e fuese obediente a su padre e a su madre después de Dios, él guardando todo esto, por mérito de sant Miguel fue mudada su fortuna, en tanto que en toda aquella tierra no había tan famoso e tan gracioso cavallero ni fue jamás en armas e en riquezas y en fama y en amistad de grandes [96rb] señores como él.

Ytem, Floante, gran mercadero de Londres, hombre famoso e de grandes riquezas e fidelidad, como un día se quemassen todas sus naves e su casa e quanto tenía después de Dios, no hoviesse a quien se acorrer sino a sant Miguel, al qual se encomendó de todo su corazón. Sant Miguel le apareció la vigilia de la su fiesta e díxole que fuese al río e que sacase un pece que ay fallaría muerto e que tomase lo que traía en el vientre. E el

cantidad de moneda de oro que valía diez veces más de lo que había perdido. Tuvo que hacer un monasterio de la orden de san Benito. Dejó heredados sus hijos ricamente. Publicó el milagro en Londres [216] y toda Inglaterra. Causó gran devoción con san Miguel.

El Altisidorense, siendo moço de buenas inclinaciones mas incapaz de letras por la cortedad de su talento, deseaba grandemente ser gran teólogo y que en las disputas pudiese mostrar sus letras. Tomó por intercesor a san Miguel de esta impresa, que era imposible vencerle sin conocido milagro. Hizo por Dios y san Miguel muchas cosas. Puso especialísimo cuidado en guardar casto su cuerpo, sabiendo que los ángeles aman tanto la pureza y a los hombres que la guardan. Estando un día arrodillado delante del altar de san Miguel (y había acabo de ayunar la Cuaresma de los ángeles, que comienza desde la vigilia de la Asunción), se le apareció el santo arcángel y le dijo estas palabras: “Porque has tenido, después de Dios, gran devoción en mí y has guardado castidad, que agrada mucho a Dios y a mí y a los santos ángeles, en particular un mancebo como lo eres, sabe que se te ha dado la mayor ciencia que hay al presente en el mundo. Campearás en las disputas, sin que haya quien se atreva a disputar contigo. Serás gran doctor, excelente predicador, obispo y gran prelado de la Iglesia. Y si aprovechares en virtudes, te ayudará Dios, por [217] amor de mi, y después en el cielo tendrás muy eminente lugar. El efecto confirmó la verdad de todo.

[sigue en el cuadro siguiente]

dicho mercadero lo fizo assí e abrió el pece e falló infinita moneda de oro en el vientre que valía más de diez tanto de todo lo que había perdido. De la qual moneda él fizo un monesterio de monjes negros y heredó después a todos sus fijos altamente. E revelado este milagro, toda la tierra hovo gran devoción en sant Miguel.

Ýtem, Altisidorensis como fuese muy rudo e grosero, y no pudiesse deprender letras e desease mucho ser gran letrado e gran disputador hovo grand devoción en sant Miguel e fizo por el su amor grandes obras, especialmente guardó gran limpieza e pureza de castidad en sus carnes a a honor de Dios e de sant Miguel, sabiendo que esto provoca mucho a los santos ángeles a amar los hombres.

Por lo qual en un día estando puesto de ynojos delante del altar de san Miguel, que había acabado de ayunar la quaresma de los santos ángeles, que comienza la vigilia de la Asumción de la Virgen María, vio en visión a sant Miguel que le dixo tales palabras: “Por quanto has havidoa, después de Dios, en mi gran devoción e has guardado castidad, la qual plaze mucho a Dios e a mi e a los santos ángeles, mayormente en hombre mancebo así como tú eres, acata que te es dada ciencia la mayor que hombres de tus días aye de presente en el mundo. E serás gran disputador, en tanto que alguno no pueda estar delante de ti, e gran doctor e predicador, e después obispo e gran prelado en la Yglesia. E si aprovechares en virtudes, ayudarte á Dios por amor de mi e yo esso mismo, e después serás gran hombre en paráyso”. E assí acació de fecho.

2 – Nieremberg, cap. 24 | Eiximenis 5.26

Tarentao, arcediano de una iglesia catedral de Francia, hacía grandes servicios al glorioso san Miguel, mas faltábales la sal que había de sazonarlos, que era la buena vida. Vacó el obispo de la ciudad y el arcediano, pareciéndole que le estaba bien, pidió a san Miguel le ayudase a ser obispo. Y no sólo le alegró las grandes cosas que por él había hecho, mas aún se las zahirió: tan de veras iba la pretensión que un ambicioso valiéndose de los ángeles llega a perderles el respeto. Apareciósele san Miguel y le dijo: “Por la devoción que me has tenido, he hecho tanto con Dios, que a haber faltado mis ruegos, te hubiera veinte años ha ya condenado al infierno por los grandes pecados en que vives. La lujuria te arrastra, pecado grande en persona eclesiástica. Con esto no tienes devoción ni aquel temor de vida decente a un sacerdote. Faltas en la buena administración de las rentas eclesiásticas de que gozas, en gran condenación de tu alma. Y así no tienes que zaherirme lo que has hecho en honor mío. ¡Si pensares cuán bien te lo he pagado y los beneficios que te he hecho! Ruégame ahora que haga con Nuestro Señor que seas obispo. ¡Oh, loco y más que loco! ¿Cómo te atreves a pensar [218] que yo suplique a Nuestro Dios y Señor que entriegue como a pastor a un lobo sus ovejas? Un hombre tan rematado, tan vil y de tan mal ejemplo como tú, corromperaslos a todos en un día, si poder tuvieras. ¿No ves que es poca vergüenza y menos conciencia el procurar tú mismo ser obispo y locura conocida el que te tengas por digno de ser prelado en la Iglesia de Dios, a la cual has mancillado con tu mala vida? Por tanto no lo serás. Y si lo fueres, cree que Dios te ha desamparado. Y también sabe de cierto que si el hombre malo es puesto en alto lugar, señal es que Dios le ha castigado. Mas yo, por los servicios

[97ra] Léese de uno que fue arcediano de la yglesia cathedral de Florencia, llamado Tarentaus, que fázia grandes cosas por reverencia de sant Miguel. E como muriese el obispo de la ciudad, suplicó a sant Miguel que le pluguiese de le ayudar para que fuese obispo, improperando e çaheriéndole las grandes cosas que él había fecho por él.

E sant Miguel le apareció diziéndole assí: “Por la devoción que has avido en mi he fecho tanto con Dios, que te havía condenado ha veynte años por los grandes pecados en que vives. Conviene a saber: peccado de luxuria, como seas persona eclesiástica, e por la poca devoción que tienes e por la mala administración de los bienes eclesiásticos que recibes en gran damnación de tu ánima. Por lo qual no te conviene improperar ni çaherir lo que has fecho por honrra mía, si pensares el bien que te he fecho.

¿Agora ruegasmе que faga con Nuestro Señor Dios que seas obispo? ¡O, loco, e más que loco! ¿Cómo puedes pensar que yo suplique a Nuestro Señor Dios que él dé por pastor a sus ovejas, un lobo atán malvado como tú eres e hombre tan vil e de tan mal exemplo, que todos los otros corromperías en un día, si poder tovieses? ¿E no eras bien desvergonçado e con poca conciencia que [97rb] tú mesmo te procuras que seas obispo y te tengas por digno de ser perlado notable en la Yglesia de Dios, la qual tanto has ensuziado por tu mala vida? E por endé no lo serás. E si lo fueres, denuncióte que Dios te ha desamparado e yo esso mesmo. Que sabe ciertamente que si el hombre malvado en alto logar es puesto, señal es que Dios lo quiere engañar. Empero yo, por la honrra que me has fecha, siempre te havía procura-

que me has hecho, he suplicado a Dios que murieses luego, y su majestad me lo había otorgado, y que te daría por mi amor contrición de tus pecados.”

Esto dicho, desapareció el arcángel. Esta visión obró en el arcadiano notable mudanza de vida. Trocóse en otro su corazón. Vivió solos ocho días y acabó loablemente. Estuvo presente san Miguel a su muerte, como él lo dijo.

[sigue en el cuadro siguiente]

do que murieses luego de presente, e el mi Señor me havía otorgado que por amor mío te daría contrición de tus peccados”.

E esto dicho, desapareció e de allí adelante. A aquel hombre súbitamente fue mudado e trocado dentro en su corazón por ello. E después vivió en ocho días e fizo muy buena fin. E estovo presente sant Miguel al su pasamiento, ssegún que él mesmo ante de su muerte reveló, esto con todas las otras cosas desuso dichas. E por aqueste miraglo toda aquella región e provincia concibió e hovo gran devoción en el glorioso sant Miguel.

3 – Nieremberg, cap. 24 | Eiximenis 5.29 [28]

El patriarca de Jerusalén, fray Francisco Jiménez, atribuye también a san Miguel una maravilla grande y caso bien espantoso, el cual cuenta Navaciano en su *Historia griega*. Y yo le quiero referir aquí con las mismas palabras como le hallo. Olimpia, emperatriz de Alemania, madre de León primero, emperador en Burgaria, [219] muy devota de los santos ángeles, fue informada que un mal criado de su hijo, llamado Herli, le aconsejaba innumerables maldades: que se diese a todo género de entretenimientos y de vicios y que se encargase el gobierno del reino a malos consejeros, los cuales traían al emperador en tan mal estado por su consejo, que jamás cuidaba de cosa de su salvación ni guardaba fe ni palabra a persona alguna.

También por consejo deste Herli ponía división y separación en las comunidades para poder ser mejor dueño de todo. Y aconsejávale que rigiese su reino no con dulzura y amor, sino con rigor y tiranía, haciendo injusticias y imponiendo cada día nuevos pechos. Y el privado se enriquecía con los bienes de los vasallos.

[97vb]

Novaciano en la *Hystoria Griega* recuenta que Olimpia, emperadora de Alemania, madre de Leo primero emperador en Bulgaria, dueña santa, servidora de los santos ángeles, fue informada que un malvado familiar e servidor de su fijo e su curial, llamado Herli, aconsejaba al dicho emperador fijo suyo innumerables maldades. Primeramente, que se diese de buen tiempo a todo plezer, assí como juglares, como en baylar e dançar e caçar e pescar e jugar con dueñas e encomendar el regimento del reyno a él e a los otros malvados consejantes, los quales traían al emperador a tan mal estado por su consejo, que jamás él no se curava de cosa de Dios, ni guardava fe ni ley ni juramentos ni fueros ni privilegios a persona alguna. Otrosí, por consejo del dicho Herli ponía división en las comunidades porque él pudiese mejor ser señor. E consejávadle que no regiese su reyno en dulçura e amor, mas con riguroso temor, por los quales malvados consejos el dicho príncipe fazia infinitas injusticias, exaciones, pechos, tyranías, sobervias e in-

Viendo que en esto no había remedio, acudieron por él todos a Olimpia, madre del emperador, la cual como matrona virtuosa y ejemplar, se fue delante del altar de san Miguel y de los santos ángeles, y postrada en tierra les suplicó tuviesen piedad de todo aquel imperio que se perdía, así por el mal gobierno de su hijo, como por los consejos de Herli y los demás ministros.

En esta ocasión el ángel príncipe del imperio se le apareció a esta santa señora y le dijo así: “Aqueste reina es muy amado de Nuestro Dios y Señor, por la gran limosna que se hace en él cada día y por las muchas oraciones [220] que se le ofrecen cada día por las personas que hay en él. Mas no embargante esto, Nuestro Dios y Señor ha querido afligirle por algunos pecados, porque los moradores dél son comúnmente grandes murmuradores y perjuros y jugadores. Y después desto ha reinado en él por algún tiempo gran soberbia y vanidad, mayormente en los caballeros y en sus mujeres, que se tratan vanamente y andan con gran fausto. También reina en él gran avaricia en algunos que a todos los demás ofenden y maltratan por sus malas granjerías y modos de adquirir hacienda.

Y después desto cometen muchos pecados de sensualidad. Pero pues la gente se torna a Dios y se corrige por los azotes que tu hijo y sus consejeros les han dado, doyte por nuevas que Dios ha oído los clamores, llantos y aflicciones de aqueste pueblo y la oración de aquesta gente y la tuya y los grandes males que han sufrido en sí. Y perdona Dios a tu hijo por tu amor. Mas porque ha consentido tantas malas obras, dile que Nuestro Señor

jurias e maldades en su señorío, e aquel malvado se enriquecía de los bienes de las gentes. E no había en ello remedio, que el dicho emperador era loco e tenía muger loca e no osava ninguno hablar contra su malvado consejo ni contra sus malas obras.

Por lo que los vasallos acorriéronse a la dicha Olimpia, santa dueña madre del emperador. E la bendita dueña, veyendo que le fallescía toda ayuda, fué ante el altar de sant Miguel e de los sanctos ángeles que hoviesen piedad de todo el imperio que se perdía así por el mal regimiento de su fijo, como de Herli e de sus malos consejeros.

E dize en la ystoria que el ángel príncipe del imperio apareció a la sancta dueña e díxole así: [98ra] “Aqueste imperio es por Nuestro Señor Dios mucho amado por gran limosna que se faze en el e por muchas oraciones que se ofrecen a Dios cada día por muchas personas que en él ay. Empero no embargante, aqueste Nuestro Señor Dios ha querido plagar aqueste imperio por algunos peccados que en él reynan. Conviene a saber por qué las gentes dél son comúnmente grandes murmuradores e grandes perjuros e jugadores. E después desto ha reynado en él por algún tiempo gran soberbia e vanidad, mayormente en los cavalleros e en sus mugeres, que se trahen vanamente e menean gran vanidad. Otrosí reyna en él gran avaricia en algunos, que a todos los otros tocan e enojan por sus malas ganancias e maneras de haver dinero.

E depués desto abundan en mucho pecado de luxuria, el fedor de la qual ha subido fasta Dios. Empero pues la gente se es tornada a Dios, e se corrigen por los açotes que tu fijo e sus consejeros les han dado, denúnciate que Dios ha oydo el clamor, lloros e aflicciones de aqueste pueblo e la oración de aquesta gente e la tuya e los grandes males que han sufrido en sí. E perdona Dios a tu hijo por tu amor. Empero por que ha consentido tanto mal ser hecho, dile que Nues-

quiere que luego renuncie el reino y lo deje a su hijo y sirva a Dios, que él no puede más ni querrá él más reinar después que le hubieres declarado la voluntad de Dios. El día de Pascua verás el castigo de Dios sobre Herli y sobre todos cuantos son sus amigos dentro de la corte de tu hijo, porque el demonio de repente [221] pondrá entre ellos tanta discordia que los unos se levantarán con armas contra los otros y todos morirán en aquel día malamente delante de su presencia.”

Sucedió todo como san Miguel lo dijo. Herli murió y fue comido de perros. Los otros asimesmo murieron desastradas muertes y todas las otras cosas se cumplieron como el santo ángel lo había declarado.

tro Señor Dios quiere que luego renuncie el reyno e lo dexa a su hijo e sirva a Dios, que él no puede más ni querrá él más reynar después que le hovieres denunciado la voluntad de Dios, que le fará graçia por tu amor. Depués del día de Pascua verás el juzio de Dios sobre Herli e sobre todos cuantos son sus amigos dentro en la corte de tu hijo, porque el demonio súbitamente porná entre ellos tanta discordia que los unos se levantarán con armas contra los otros e todos morirán en aquel día malamente delante de tu cara.”

E así fue todo cumplido en el dicho día de Pascua. Herli murió especialmente e comieronle los perros e los otros esso mesmos murieron por diversas [98rb] e malas muertes. E todas las otras cosas por semejante se cumplieron por su tiempo, así como el santo ángel lo había denunciado.

4 – Nieremberg, cap. 25 | Eiximenis 5.32

[222] [...] A Acacio, arzobispo de Constantinopla, se le apareció una vez, entre otras muchas, este glorioso espíritu y le dijo que donde más mostraban los hombres su locura era en apartarse de Dios y olvidarse de si mismos, no estimando el amor de los santos ángeles y almas bienaventuradas del cielo, mayormente de los parientes que tienen en la gloria, porque yerran mucho los que por estar muertos sus padres, hijos, hermanos y otros consanguíneos, piensan que no les sirven de nada, por lo cual no hacen caso dellos, siendo así que, estando en el cielo, los han menester allá más y les son de mayor provecho. Principalmente los hijos que por cuidado de sus padres han sido criados en virtud les vienen [223] a ayudar en la hora de la muerte y les festejan y honran más que los ángeles de Dios.

[99va] Acacius, arçobispo de Constantinopla, especial devoto a sant Miguel, por su gran santidad fablava muchas vezes con él familiarmente. E preguntóle una vegada que en qué cosa muestran los hombres mayor locura. E respondió el señor sant Miguel que en partirse de Nuestro Señor Dios voluntariosamente e en olvidar a sí mesmo e atanto [99vb] virtuoso e noble amor como los hombres havrán de los santos ángeles si quisiesen, e aún de los santos de Paráyso, mayormente de sus parientes propios. E dixo los hombres ternán padre e madre, fijos, hermanos e parientes y muy allegados a Dios en Paráyso e no se curan dellos porque son muertos, como entonces los ayan más menester por la gran asistencia e amistança que tienen con Dios.

[sigue en el cuadro siguiente]

5 – Nieremberg, cap. 25 | Eiximenis 5.33

También vino este seráfico arcángel a visitar a un santo varón llamado Dídimio y le dijo que con lo que agradan mucho los hombres a Dios era en repugnar a su propia voluntad, refrenar la lengua, tener piedad con el prójimo y en todo lugar guardar gran respeto a Dios y honrar las cosas divinas. Especialmente le encargó el respeto al Santísimo Sacramento como le tienen muy grande todos los ángeles, los cuales dijo respetaban y honraban mucho a los sacerdotes, añadiendo que la misma Madre de Dios si encontrase un ángel o a un sacerdote, haría mayor honra al sacerdote.

[sigue en el cuadro siguiente]

[100ra] Preguntó una vez aquel sancto Dídimio a sant Miguel, especial padre suyo, que en quales actos puede el hombre complazer mucho a Dios. E respondió sant Miguel que en repugnar a la su propia mala voluntad, e en refrenar su lengua e en haver piedad al próximo e en haver e guardar a Dios siempre e en todo lugar honor e reverencia. E dixo el santo: “Ruégote, Señor e padre mío, que me digáys vosotros los santos ángeles quanta reverencia fazéys al precioso cuerpo de Jhesucristo”. [...] [100rb] Otrosí si supiesen los dones e la honrra que Dios faze e nos fazemos a los buenos sacerdotes, mucho se aparejaron a honrrar más al Señor, e estarían siempre en gran esperança. E dixo: “Sabe que si oy en el çielo la gloriosa Madre de Dios encontrasse a un ángel e a un sacerdote en uno, mayor reverencia faría sin comparación al sacerdote que al ángel.

6 – Nieremberg, cap. 25 | Eiximenis 5.37

La misma reverencia al Santísimo Sacramento encargó a Eutropio anacoreta, a quien dijo que lo que más podía mover a devoción las almas era la consideración de la Pasión del Señor y institución del Santísimo Sacramento, la cual memoria afirmó que era para el mismo santo arcángel dulcísima y ternísima, y que él se halló presente, con otros innumerables ángeles, a los misterios de la noche de la Cena, admirando la estu-penda caridad y humildad del Señor. [...]

[sigue en el cuadro siguiente]

[101vb] Entroprius, santo solitario preguntó a sant Miguel, su especial devoto, según que se lee en los sus *Milagros*, qual es la cosa que puede a hombre inflamar a devoción. E dize aquí que le respondió señor sant Miguel que infinitas son las cosas que el cristiano puede pensar que le levantan y exercitan en devoción y en amor de Dios, mas en especial es la Passión del Fijo de Dios e la su preciosa Cena.

7 – Nieremberg, cap. 25 | Eiximenis 5.35

[224] [...] También se apareció a Henoc, arzobispo de Nápoles, y le reprehendió severísimamente lo mal que vivía, tan contra la dignidad sacerdotal y episcopal, amenazándole con la muerte.

Mas porque era su devoto le echó su bendición, con la cual se trovó el corazón de manera que de allí adelante vivió santísimamente.

[sigue en el cuadro siguiente]

[101ra] El glorioso señor san Miguel apareció una vez a Henoc, arzobispo de Nápol, según cuenta el *Libro de los miraglos de señor sant Miguel*, reprehendiéndolo mucho, deziéndole así: “Por quanto has en mi gran devoción quíerote informar sobre tu vida, denunciándote el gran peligro en que bives. Luengo tiempo he rogado a Nuestro Señor Dios por ti, e ya no me quiere oír más: ¡tan grandes son tus pecados! E piensa, peccador, que como seas cabeça deste arzobispado e recibes tan grandes rentas e tan provechosas que ningún servicio no fazes a Dios [*siguen unas veinte líneas más de texto*]”.

[101rb] E dize aquí que dixo el arzobispo a san Miguel: “Siempre oý dezir que la tu palabra es llena de virtud. Y después que me has reprehendido e aconsejado, tengo el corazón mudado. Rúegote que me lo bendigas”. E san Miguel, como lo hovo bendicho, cessó la visión y el hombre tornó a sí mesmo. Y reconociendo la gracia que Dios le havia fecho por los ruego y visitaciones del señor san Miguel, más aún en el mundamiento del corazón que en otra cosa, todo se convirtió y mudó, mudándose de sus vicios y faziendo alta y santa vida.

8 – Nieremberg, cap. 25 | Eiximenis 5.39

A Enofrio, siervo de Dios, se apareció de la misma manera san Miguel, como lo cuenta Severo en una epístola al obispo de Siponto y le enseñó qué cosas había de predicar a los hombres, diciendo que la materia de la predicación había de ser de las virtudes y vicios, de las penas de los pecadores y del premio de los justos, y en especial que moderen la lengua y la refrenen, quitando los pecados della y los que ocasiona. Que guarden los sentidos corporales y observen los diez mandamien-

[103ra] Severo, glorioso doctor, en la letra que enbió a Ugo, obispo de Siponto, cuenta de Enofrio, bendito hermitaño, especial serviente de san [103rb] Miguel, el qual habló con él e le preguntó qué cosas predicaría a los hombres que más pluguiesse a Dios e a san Miguel. E san Miguel le respondió que toda predicación christiana sea cerca de los vicios y de las virtudes, e de las penas e gloria, porque soberanamente los hombres esquivasen propio amor cada uno de sí mesmo. Que aqueste amor es mucho ray-

tos, y más en particular los tres primeros, que pertenecen al honor de Dios, que son disposición para guardar los demás y también él honrará a los padres que usen de la razón y pasión, que fuesen muy diligentes en las cosas espirituales, fervorosos y solícitos en el servicio de Dios, el cual se debe hacer con gran fortaleza: que amasen la verdad que tengan nobleza de corazón [225] y caridad con los próximos que no se diesen a regalos del vientre ni a vanidades del mundo.

[sigue en el cuadro siguiente]

gado en el mundo, e de aquí vienen e nacen quasi todos los males e pecados a los hombres. Lo segundo, que esquiven y echen de sí el pecado de la lengua, porque muy mucho defallecen en esta parte los hombres e muchos pierden sus ánimas por aqueste pecado. Lo tercero, que amonestes que guarden sus sesos corporales, mayormente de los ojos, porque mucho pecan por desordenado ver. Lo quarto que induzas e trayas los hombres a guardar los mandamientos de Dios, en especial aquellos tres primeros que pertenecen a la obediencia y honrra de Dios. El quarto pertenece a la obediencia del padre e de la madre, porque aquestos plazen mucho a Nuestro Señor Dios. Lo quinto, que informase a las gentes que usasen de la razón natural a ellos dada e no se inclinasen contra ella por amor ni por rencor, que esto es a Dios muy desplazible e pecado que Él ha penado e pena mucho en esta vida y en la otra [...]

9 – Nieremberg, cap. 25 | Eiximenis 5.30

Antino, insigne anacoreta de Egipto, preguntó una vez al glorioso san Miguel, con quien tenía gran devoción y familiar correspondencia, qué cosas causaban mayores desdichas en la vida humana. El santo arcángel respondió que los juramentos y blasfemias y hechicerías, las injurias hechas a los eclesiásticos y religiosos, las contumelias a los padres naturales, las malicias y falsedades y el mal regimiento de sí mismo. [...]

Calvino, gran caballero y consejero del rey Filipo de Francia, deseaba saber si se salvaría viviendo dentro de la corte en aquella ocupación. Era muy devoto de san Miguel, y así se le apareció y le dijo:

“Si quieres salvarte procura salir de la corte

[99ra] Antinus, glorioso hermitaño de Egipto, preguntó a sant Miguel que quales cosas quitavan sobre todas las otras la prosperidad del mundo a los hombres. E respondió sant Miguel que las cosas siguientes. La primera es uso de nigromancia e de feos juramentos e blasfemias contra Nuestro Señor Dios. La segunda es perseguir a los eclesiásticos, clérigos e religiosos. La tercera es maldezir al padre o a la madre. La quarta es malicia e falsía. La quinta es mal regir a sí mesmo. [...]

Calvino, gran cavallero en la corte del rey Phelipo de Francia, muy devoto de sant Miguel, le suplicó e demandó por gran tiempo que le fuese revelado si se podría salvar viviendo en aquella corte, estando así como estava. E sant Miguel le respondió e aconsejó así en visión:

“Si te quieres salvar, sal luego de la corte,

porque te condenarás, pues siendo consejero del rey no dices lo que es mejor para el bien público, ni tienes fortaleza para decir lo que conviene, sino lo que le agrada al rey, y disimulas con los que afligen a los que valen menos, por lo cual mereces la muerte y el infierno. Ten misericordia y compasión de ti, la cual no tendrán tus hijos”.

El caballero tomó para sí el buen consejo deste gran ángel, ya que el rey no le daba los mejores, y en vida retirada aseguró su salvación.

[sigue en el cuadro siguiente]

porque como seas consejero del rey, en damnación [99rb] de tu ánima rescibes quanto rescibes, que no fazes tu officio lealmente, consejándole al rey con esfuerço, e diziéndole aquello que es mejor para a la república; mas quieres le complezer y dar logar a los que mal fazen, a lo menos callando e dissimulando. Por la qual cosa merescos muerte e perder todos quantos bienes has. Pues fuye de aqueste infierno e have piedad de ti mesmo, que no havrán de ti tus hijos jamás”.

E assí lo fizo luego. Ca se entró en un castillo onde murió a cabo sus días en sancta vida.

10 – Nieremberg, cap. 27 | Eiximenis 5.31

Otros palatino en la corte del emperador Otón, llamado Ruch, edificó un monasterio muy [226] rico en honra de san Miguel y suplicó al santo arcángel le alcanzase la gracia y favor del emperador. Apareciósele san Miguel la víspera de su día y le dijo:

“Yo no quiero el templo que me has edificado, porque le has hecho con sangre de los pobres, con las vejaciones que les has dado y dinero que les has quitado, por las alas que has tomado con el favor del emperador. Y así mucho tiempo ha que estás condenado por Dios, a quien yo he rogado que para que te salves, vuelva contra ti el corazón del emperador y que se enoje contigo y haga justicia de ti mandándote degollar. El Señor me a concedido que si así mueres, no te condenarás, por lo cual yo pienso continuar mi oración. Y entiende que los mayores pecadores del mundo son los malos superiores eclesiásticos y los malos ministros de los reyes.”

Ruth, curial del gran emperador Otho, suplicó por luengo tiempo a sant Miguel que le procurase grande amor del dicho emperador, creyendo que por esto subiría en gran estado. E como por honrra de sant Miguel hovieses fecho una gran yglesia con muchos monjes e él estoviese en la vigilia de sant Miguel, le apareció, e le dixo: “Tú me has ofrescido aquesta yglesia e yo no la quiero, porque toda es fecha de la sangre de los mezquinos que has robado e desfecho con la mano e poder del emperador. Por la qual cosa Nuestro Señor te quería condenar gran tiempo ha. ¡Atantos son aquellos que le demandan su justicia contra ti! E yo, veyendo el rigor de la su justicia, e por tal que que por vengança e por penas el tu pecado sea perdonado e purgado, he rogado al Señor que por su piedad no te condemne, mas que vuelva el corazón del emperador contra ti, fasta que por él seas descabeçado e colgado. E el mi Señor me ha otorgado que si assí mueres, no seas condenado en la otra vida. E aquesta oración entiendo de continuar fasta que haya alcança-

Viendo el caballero tan terrible sentencia, ofreció dejar el mundo, satisfacer los agravios y entrarse religioso. Lo cual cumplió, comutándose la muerte natural que había de padecer por violencia del verdugo, en la civil que él tomó por su misma elección, haciéndose a sí mismo aquella violencia por la que se arrebatava el reino de los cielos.

[sigue en el cuadro siguiente]

do dél lo que deseo. E sabe que los mayores peccadores que sean en el mundo son los malos perlados eclesiásticos e malos curiales de los grandes príncipes. E fágote saber de cierto que tan grande es la vengança que Dios faze dellos que no se podría dezir claramente [99va] por lengua alguna. Pues da gracias a Dios e suplícale que por qualquier manera te salve”.

E dixo Ruch: “Señor sant Miguel, glorioso archángel e príncipe del Parayso, yo agora dó gloria al mi Señor Dios e adórolo assí como a Señor. E por el vuestro santo consejo yo dexo luego el mundo e me fago monje en aqueste monesterio. E sea el mundo de quien lo quisiere”. E súbitamente despertó e partióse luego de su muger e fízose monje e heredó a sus fijos e satistizo largamente los males e tuertos que había fecho. E murió en el dicho monesterio en esta vida en gran devoción de sant Miguel, faziéndole siempre graçias que tal coraçón le avía dado. E porque tal visión e manera lo havia del mundo apartado e librado e de tantos males como le estavan aparejados en esta vida e en la otra por quanto havia seydo mal oficial e curial del emperador.

11 – Nieremberg, cap. 25 | Eiximenis 5.30

También fue singular favor que hizo este supremo espíritu a su gran devoto Leoncio, enseñándole como había de orar al Señor. Porque deseando [227] saber qué oración haría agradable a Dios, se le apareció san Miguel y le encargó que hiciese esta oración: “Señor mío, por tu infinito poder y virtud y por los merecimientos de la preciosa muerte de tu glorioso Hijo, te suplico que tengas siempre limpio mi coraçón y mi lengua enfrenada y que haga tales obras como a ti te agradan”.

[99ra] Leoncio, gran devoto de sant Miguel, le preguntó que qual oración le faría que fuese apazible a Dios.

Respondió sant Miguel que, primeramente, orase assí: “Señor, por el tu infinito poder e valor e por los merecimientos de la preciosa muerte del tu Hijo glorioso te suplico que yo aya siempre el mi coraçón limpio e la lengua renfrenada e que pueda fazer tales obras como a ti plazen.”

12 – Nieremberg, cap. 27 = Eiximenis 2.14

[243] [...] Bien experimentó esto el rey León de Armenia, el cual tuvo cordial devoción a estos espíritus bienaventurados, mayormente a los príncipes de las ciudades y reino de su persona y comunidades,

[16va] En esta misma hystoria leemos del rey Leo de Armenia, que siempre quando había de tener consejo o había de hazer alguna cosa señalada que tocasse al estado e bien de la república yvase a su oratorio en el qual secretamente llamava la ayuda del santo archángel que le era dado por guarda e por su governador, haziéndole siempre, después de Dios e de la Virgen María, especial honor e reverencia [...]

a las cuales instruyó en los servicios que en honra de ellos debían [244] hacer en agradecimiento de los muchos bienes que por sus manos recibían. Ordenó que los primogénitos de los reyes sus descendientes, todos tomasen nombre de ángel. [...]

E por quanto un servidor suyo de simple estado le dió aqueste consejo de honrrar los santos ángeles, pensando [16vb] que tanto bien le había por este consejo venido, púsole en gran estado a él e a toda su casa. Otrosí ordenó que siempre los primogénitos de los reyes que dél viniesen hoviessen nombre Ángel [...]

[sigue en el siguiente cuadro]

13 – Nieremberg, cap. 27 | Eiximenis 3.6

[246] [...] Del rey Timo de Irlanda cuenta Beda en su historia que tenía grande devoción a los ángeles, especialmente al que le guardaba, pero era libre y descompuesto en sus costumbres y por esta causa odioso a los suyos. Vivía con ellos en gran discordia porque le iban a la mano en sus libertades. No faltaba (como acaece) un adulator que con vanas razones le azoraba contra sus caballeros. Decíale que bastaba ser rey para que todos le obedeciesen y tuviesen por ley a su voluntad, si de grado no quisiesen satisfacerla, que los hiciesen venir a la melena por fuerza, que esto era ser rey de veras, lo demás tener solo el nombre y no serlo. Consejos muy propios de vasallos interesados, hombres sin caudal ni valor que ni saben ni pueden aumentar sus cosas sino con mengua de las ajenas. Tomó el rey el consejo [247] y intentó vengarse en los súbditos sin conside-

[21va] Cuenta Beda en la *Hystoria de Yrlanda* que el rey Timus de Yrlanda era muy devoto a los santos ángeles e en especial a aquel que lo guardava. E como él hoviesse gran discordia con los cavalleros suyos sobre sus grandes libertades, entonces le aconsejó un gran varón que había nombre Hehoc, el que por su mal consejo lo había animado contra el pueblo, diziéndole que, pues que él era el rey, la su intención se avía de hazer e passar siempre e el pueblo le había de seguir a la su voluntad en toda manera. E en otra manera él no se devía tener por rey sino solamente por nombre.

E como el rey siguiese el consejo deste Hehoc e quisiese poner la mano furiosamente

rar que no podía hacerles daño sin recibirlo, porque son estos pensamientos de casta de víboras que matan a quienes los concibe y cuando el príncipe más estrago haga en los suyos, en su hacienda se venga. No fueron tan ocultos estos designios que no llegasen a noticia de sus vasallos, trataron de tomar las armas y rebelarse. Hallóse el rey atajado y confuso: acudió al socorro del cielo, pidió favor a Dios e intercesión de los ángeles. Estando un día en esta oración dentro de su capilla se adormeció y vio en espíritu al príncipe de su guarda que con alegre semblante le animó y dio buenas esperanzas, hablándole de esta manera:

“No desmayes, que por la devoción que siempre has tenido conmigo y con los demás ángeles, todos juntos hemos presentado al Señor tus lágrimas y oraciones y suplicándole use de misericordia contigo. Y nos los ha concedido. Tu escarmienta en tu propia cabeza y del daño que con tus sinrazones te buscaste, saca remedio para hacer siempre razón y gobernarle no por antojos sino por leyes. Mantén los tuyos en justicia y conservarás tu imperio y aumentarás la corona. Piensa así que el Señor universal de todos los reinos reparte la posesión dellos a todos los príncipes de la tierra para que los tengan en guarda y los gobiernen, no como señores a esclavos, [248] sino como padres a hijos. El que con lisonjas te hacía antes tirano que rey, y con sus malos consejos servía más a su interés que a tu honra, a su provecho que al bien de la república, no escapará sin castigo, pagará con la cabeza el mal que intentó hacer a los miembros deste reino. Y con su muerte quedarán satisfechos tus vasallos y tu reconciliado con ellos. En señal desto, cuando despertares del sueño, hallaraste airado contra él y tomarás venganza de sus demasías”. Buelto el rey en sí, sintióse alentado a desear el bien de su pueblo. Y alterado el corazón contra el perturbador de la paz, declaró a los suyos la merced que de Nuestro Señor había recibido por intercesión y asistencia del santo ángel, mandó cortar la cabeza al perverso consejero. Y convenido con sus vasallos, todos hicieron de allí adelan-

en sus súbditos, hovieron desto sentimiento e se aparejaron a rebellar, por la qual rebellación el rey incurría e gran peligro en su persona e en su honrra, por la qual él avía gran miedo e dolor.

E dize que entonces, inspirado por Nuestro Señor Dios, acorrióse a la su ayuda e a las suplicación de los santos ángeles. E como estoviese por esto orando en su capilla e se adormeciésse, vido en espíritu al santo ángel que lo guardava e díxole assí:

“Por la gran devoción que en mi has havido siempre en espeçial e a los santos ángeles después, havemos suplicado a Nuestro Señor Dios por ti. E sabe que has hallado misericordia e serás bien avenido de aquí [11vb] adelante con tu pueblo por siempre. E sabe que es voluntad de Nuestro Señor Dios que tú les guardes sus leyes e costumbres aprovadas assí como los tus predecesores han hecho por siempre. Otrosí debes aquí pensar que Nuestro Señor Dios no ha dado el su pueblo a los príncipes assí como a possessión de bienes domésticos e apropiados, mas ha gelos encomendado assí como el hijo es encomendado a su padre, para lo regir e defender e gobernar assí como la su ánima. Pues el que quiere regir el pueblo por su voluntad e no por leyes e fueros e buenas costumbres, aquel tal no es rey ni príncipe mas tiranno e lobo en el pueblo de Dios. Ni es para regir, sino para tragar e destruir. E debes aún pensar que assí como el pueblo es obligado a ti de lealtad e de guardarte las promesas e pleytesías que son en ti e él, assí mesmo eres tú tenido e obligado de guardar a ellos todas sus pleytesías e promessas que son entre ellos e ti. E aún tanto más eres tú obligado a ellos, quanto tú eres cabeça e regidor dellos e persona en la qual deve más parescer nobleza e temor de Dios e amor de la república e toda bondad e virtud.” [...]

te perpetuo honor y reverencia a los ángeles como a defensores del imperio, autores de su sosiego y conservadores de la justicia.

[sigue en el cuadro siguiente]

14 – Nieremberg, cap. 27 | Eiximenis 5.29

Bien declaró esto el caso que escribió Novaciano en su *Historia Griega*, y le refiere fray Francisco Ximénez, por estas palabras: Como el rey Soformes de Armenia fuese remiso en el gobierno de su reino, por cuya causa estaba toda su corte llena de malos ministros y oficiales robadores del pueblo, en tanto grado que por adquirir dinero hallaban infinitas ocasiones cada día [249] contra mercaderes y tratantes y contra los eclesiásticos y gente plebeya, de manera que ya todos sus vasallos no lo querían consentir, levantándose contra aquellos de quien recibían tales opresiones.

En la vigilia de la Quincuagésima se apareció el ángel del Señor a Sinforosa, madre del rey, gran devota de los ángeles, y díjole: “Hoy es acabado el tiempo en que han de tener fin los males deste pueblo, por lo cual mañana apártate tú y tu hijo de la plaza desta ciudad, donde se hará justicia de aquestos malhechores, porque no veas ni tengas espanto del castigo de Dios que será aquí ejecutado”.

Otro día de mañana, estando juntos con gran regocijo en la plaza de la ciudad, de repente se oyó un gran trueno que los mató a todos.

Sucedido esto, tornóle a decir el ángel a la reina: “Peor castigo merece tu hijo que todos estos porque les dejaba hacer todo el mal que podían. Y ten por cierto que la malicia del ministro procede del descuido del señor, que no debe dar el oficio sin que primero examine al que lo da. Y si procediere

[98rb] E dize aquí la *Hystoria* que como el rey Soformes de Armenia fueses hombre mucho negligente en su regimiento, e por esta ocasión toda su corte fuese llena de oficiales robadores del pueblo, en tanto que por haver dineros hallavan infinitas ocasiones contra mercaderes e navegantes e clérigos e contra la gente popular cada día, en tanto que las gentes no lo querían ya consentir nin más sufrir, e queríanse levantar contra aquellos que les fazían las dichas opresiones.

En la vigilia de la Cincuesma apareció el ángel de Dios a Sinforosa, madre del rey, especial servidor de los ángeles, e díxole así: “Oy es acabada la prorogación e término de aqueste pueblo, en que los sus males han fin. Por lo qual mañana desvíate tú e tu hijo de la plaça desta ciudad, donde se farà la justicia de aquestos que tanto mal han hecho a aqueste pueblo, porque no veas ni ayas espanto del juyzio de Dios que aquí será fecho”. E otro día de mañana todos los dichos robadores e açotadores de aquel pueblo, estando ayuntados por haver solaz en la dicha plaça, súbitamente desparó un gran trueno e después del trueno vino rayo del cielo que mató súbitamente a todos aquellos. E esto ansí fecho, dixo el ángel a la Reyna: “Peor merescce tu fijo que todos aquestos damnados que aquí son muertos porque e les dexava fazer todo el mal que fazían. E sabe por cierto que la malicia del official procede de la malicia o negligencia del señor, ca no lo deve poner en el officio

mal, está obligado a quitarlo. Pero es perdonado por amor de ti, y por la devoción que con nosotros tiene hemos rogado por ti y por tu hijo. Mas dile que de aquí adelante mire por quien se gobierna y de quien toma consejo y a que hombres confía el gobierno de su reino y que si no se guarda, [250] caerá en la ira de Dios con todos sus ministros. Sabe, hija, que de los pecados que se cometen en el mundo los más aborrecibles delante de Dios son regir mal, destruir y maltratar sus ovejas por las cuales envió a su querido Hijo al mundo a que las redimiese con su preciosa sangre, por el grande amor que las tiene. Entiende también que de los más terribles castigos que el señor hace es contra aquellos que facen mal a los inocentes.

Por aqueste pecado se condenan cada día innumerables hombres. Y mira que Filo, aquel afamado fiscal de tu casa y corte hoy es muerto, el cual parecía en lo exterior tan bueno. Con todo eso, es arrojado a los infiernos porque no castigaba ni reprehendía ni echaba de su fiscalía otros malos fiscales inferiores de los cuales él era la cabeza, y les quería complacer en sus maldades. Y hará Dios lo mismo de aquestes que hacen mal, como lo hizo hoy de aquel que solamente les consentía y no lo prohibía pudiéndolo hacer”.

Con esto desapareció el ángel, y la santa señora hizo quitar todos los ministros y oficiales de su reino, con que alcanzaron gran gloria, prosperidad y misericordia de Dios. Y antes de su muerte dijo a su hijo lo que el ángel le había revelado.

[sigue en el cuadro siguiente]

si malo es. E puesto, dévelo examinar como rige. E si mal lo faze, que lo quite. Empero esle perdonado por amor de ti, que tanto nos has amado e honrrado, por lo qual havemos rogado por ti e tu fijo. E de aquí adelante di a tu fijo que pare mientes por quién se rige e con quién [98va] se aconseja e a quales hombres encomienda su regimiento, que si no se guarda, caerá en la ira de Dios con todos sus oficiales malos. E sabe, fija, que de los aborrecibles pecados que sean en el mundo delante de Dios es destruir e mal regir e mal tractar las ovejas de Dios, por las que les salvar él embió su fijo mucho amado en la tierra e gelas ha fecho comprar por la su preciosa sangre porque por aquesto conozcan los regidores el gran amor que les ha. E por esto sabe que de los más terribles e fuertes juzzios que el Señor haze es contra aquellos que por pecados o por malicia o por qualquier otra manera que puedan tratan mal a los inocentes e al pueblo de Dios. E dígotte que por aqueste pecado se condenan cada día innumerables hombres mezquinos. E sabe que Filo, aquel tan famoso fiscal de tu casa, oy es muerto, el qual parecía tan buen hombre e es echado e puesto en el fondón del infierno en las mayores penas; esto porque no castigava ni reprehendía ni echaba de su fiscalía otros muchos malos fiscales de los quales él era cabeça, e les quería complacer en sus crueldades. Por lo qual puedes pensar qué fará Dios de aquestos que fazen mal, el qual tan gran juy-zio ha fecho oy de aquel que solamente les consentía e no lo vedava pues lo podía fazer.”

E el ángel aquesto dicho desapareció e la sancta dueña fizo revocar e quitar todos los oficiales de su reyno e alcanzaron gran gloria e prosperidad e gran misericordia de Dios. En la fin desta hystoria se dize que la dicha sancta dueña dixo antes de su muerte a su fijo que el ángel de Dios le havia revelado en gran secreto que Nuestro Señor Dios condemnava a mala muerte e damnación e en especial a aquellos que eran tocados de los siguientes pecados [...]

15 – Nieremberg, cap. 27 | Eiximenis 4.13

De los ángeles custodios de las ciudades debemos ser muy devotos y en el ángel principal [251] del reino conviene también tengamos mucha confianza como la tuvo Coniba, reina de Licaonia, que casó con un rey de no sobrada cordura, sujeto a los vicios en que despeña la falta dél. Y como a ley de cuerda y honrada se persuadiese que, después de Dios, su marido era su corona, determinó suplir sus menguas con oración y silencio, que si bien le daba los necesarios y saludables consejos como marido, muchas más le encomendaba a Dios y a los ángeles, mayormente al príncipe de su reino, suplicándole rogase al Señor por la mejoría de la persona real, por el buen gobierno del reino y por la salvación de su alma.

Y porque sus oraciones fuesen más agradables a los ángeles, dio de mano a galas y vanidades y trató su persona sencilla y honestamente. Nunca descubrió su falta de rey, antes procuraba cubrir las que parecían.

Hallábase sobre esto sin hijos. Todo lo fío de los ángeles, y ellos salieron de la fianza, alcanzándole de Dios cuanto deseaba. Porque estando en oración el día antes que se celebra la fiesta de los ángeles, se le apareció el príncipe de su reino, y la dijo así: “Amada hija: por las muchas buenas obras que en servicio de Dios has hecho y por la devoción que conmigo y los demás ángeles has tenido, el Señor ha oído nuestros ruegos y tus deseos. En fe desto serás este año madre de un hijo [252] que sucederá a su padre en el reino y será el mejor rey que habrá tenido jamás esta tierra. Demás desto, pondrá el Señor seso cumplido al rey tu marido, y finalmente de hoy en veinte años pasaréis ambos desta

[56vb] Noniba, la Reyna de Licaonia, fue casada con un rey mucho loco. E como ella pensase que, después de Dios, su marido era su corona, por tal lo puso ella en su corazón de encobrir e suplir todos los fallecimientos e menguas del dicho rey su marido. E aún pensó con gran esfuerço cómo pusiese el Reyno en el mejor estado que pudiese, veyendo que aquesto era tenida de entender, pues su marido carecía de seso e podía en ello dar consejo. E dize la hystoria que siempre rogava a Dios que a lo menos diese a ella seso porque supliese el defeto del rey. E dezía assí: “En el Reyno e en toda casa donde el señor es sin seso e la señora assí mesma es sin discreción o mal endereçada, todo quanto allí es es perdido”. E siempre pensava qué faría. E la primera cosa que ella fizo es que alongó de si toda vanidad e locura e compañías de dueñas mundanas e no devotas, e amó soberanamente honestidad esquivando paños e afeytes desonestos en sí e en todas las dueñas de su corte. [...]

[57ra] Y como ella hoviesse luengamente perverado en tal vida y no hoviesse hijos que sucediessen en el Reyno, y por aquesto suplicasse con gran devoçión en espesial a Dios, la vigilia de los Santos Ángeles aparecióle el ángel príncipe de su Reyno y díxole assí: “Amable fija y Reyna mucho onorable: por las grandes y buenas obras que has hecho a tu marido y a todo aqueste Reyno, el mi Señor Jesucristo te ha hoydo, al qual yo siempre he suplicado y presentado tu oración. Y puesto que tú por natura seas mañera y no puedes haver hijos, empero el benigno Señor inclinado a las tus devotas plegarias ha dispensado en tal manera contigo que havrás en aqueste año un hijo, que succederá a tu marido en este Reyno, que en

vida al reino del cielo cargados de días y de merecimientos, acompañados de muchos espíritus celestiales”.

Sucedió todo como el ángel lo dijo, y en reconocimiento de tan señalada merced el príncipe heredero estableció en todo su reino la fiesta al ángel príncipe de su guarda.

[sigue en el cuadro siguiente]

sus días será el mejor rey que jamás en el reyno fue ni reynará después dél; así como dará a tu marido seso perfecto y tal como le es menester para buen regimiento de su reyno. [...] Denuncio te que de oy en veyn-te años tu y tu marido passaréys en un mesmo día desta vida en santo estado y con gran compañía nuestra, a los quales tu has havido tanta devoción, y subiréys amos con gran honor y gloria en el reyno de Dios. E como aquesta visión ella recontasse a su marido, luego le fue dado seso perfeto y ella concibió hijo maravilloso. Y dentro en el término assignado por el dicho santo ángel ellos passaron desta vida en grande sanctidad, puesto e firmado este reyno en muy bueno y noble estado. E por aquesto ordenó el hijo después siempre que en su reyno fuesse hecha especial fiesta del santo ángel [57rb] príncipe de aquel reyno y le fuesse hecha especial honor, y fuese por todos havida en singular y honorable memoria.

16 – Nieremberg, cap. 27 | Eiximenis 5.22

También es caso muy particular y digno de hacer memoria dél lo que en la *Historia Teutónica* se cuenta haber sucedido al rey Olibor, rey de Hungría, el cual trataba de representar batalla a los tártaros, tan confiado en sus fuerzas que le parecía tener por suya la victoria. Hallábase en esta ocasión un santo obispo en su compañía que inspirado sin duda del cielo, temeroso de los sucesos de la guerra, y malseguro de la demasiada satisfacción y confianza del rey, le persuadió con suavidad y respeto que antes de entrar en la batalla, se humillase de veras ante la majestad de Dios, y llamase de todo corazón en su favor al santo ángel príncipe de su reino. Ejecutó puntualmente el consejo, deshizo la rueda de su vanidad y, reconocido y humilde, armóse de continua oración, acompañó de limosnas y ayunos, suplicando [253] a Nuestro

[94rb] Sobre esta materia fallarás en la *Hystoria theotónica* que Olibor, rey de Ungría havia de aver batalla contra los tártaros.

E como ya toviessse por suya la vitoria de la batalla, díxole Cleofús, obispo de Beacha: “Señor, antes que entre en el canpo, llama a Dios en tu ayuda e al santo ángel príncipe de tu reyno e humíllate delante de Dios, que menester te fase”. E como el dicho rey hoviesse gran fe a la santidad e buenos consejos del obispo,

fizo lo que le dixo, e con grandes supplicaciones, ayunos, limosnas e oraciones recorrió a Dios e al santo ángel príncipe de su reyno,

Señor y al santo ángel patrón de su pueblo por el buen acierto de sus intentos. Respondió el Señor a sus ruegos después de tres días. Apareciósele estando en fervorosa oración el santo ángel tutor de su estado y díjole: “Soy uno de los espíritus celestiales a quien el Señor ha encomendado la guarda y defensa de tus provincias. Y aunque por tu presunción y soberbia desmerecías esta merced, el Señor, inclinado a tu penitencia y lágrimas, me mandó venir a declararte su voluntad y lo que debes hacer para bien de tu persona y de tus vasallos. Avisote pues que ni salgas en campo ni muevas guerra a los tártaros porque estando como está de su parte la justicia, por ella también estará el favor de Dios, que como igualmente reparte a buenos y a malos la luz del sol, a todos hace sin diferencia justicia. Cuando esta razón no te condenará a perder la vitoria, tu presunción y desvanecimiento bastante fuera a traerte al estado miserable que tan de cerca te amenaza. Dejaste lo que a ley de cristiano primero debieras hacer, no te valiste del socorro de la poderosa mano de Dios, por quien se disponían los derechos de todos los reinos, fiabas los dudosos sucesos de la guerra de solo tu poder. Olvidaste de todo punto los beneficios que de mi has recibido y recibes cada día en el gobierno de tu persona y estado, en la [254] enseñanza de tu república, en la conversación y aumento de tu imperio. Si te siguen tus razones, la verdad te condena, y esta justicia por los contrarios tu ingratitud desobligado me tiene a favorecerte. Por eso cesa de tu porfía y pon perpetuo silencio en esta guerra, en la cual serás vencido si la intentares, porque el ángel príncipe de los tártaros apellidó la justicia divina, y por ella estamos de acuerdo a salir contra ti en su defensa con nuestras compañías.”

por lo qu'él, después de tres días, el dicho sancto ángel apareció al rey estando en oración en su capilla. E díxole assí: “Nuestro Señor [94va] me ha puesto por regidor de tu reyno. E porque as recorrido a él, háme mandado que yo que te informe en las cosas siguientes, conviene a saber:

que tú no cometas batalla contra el emperador de los tártaros por causa alguna, ca serás vencido e perecerás tú y tu gente, e procurarás gran daño e confusión a la santa religión cristiana. E la razón de la perdición de tu batalla es que el dicho emperador tártaro te demanda razón e justicia por la qual Nuestro Señor Dios siempre está e la defiende, e guarda tanto que aquel que la demanda no sea tan malo que la merezca perder. E puesto que el dicho enperador sea infiel, empero él vale más en su ley que tú en la tuya, e si él hoviesse tanta lumbré de fee como tú has, él sería santo e tu eres malo e pecador e hombre de mala vida. Otrosí, merescas perder la batalla, porque no confiando en Dios como christiano, mas confiando en tu potència, valentía e discreción e dineros, ya cuydavas tener por ti la batalla e fazes gran algazara, assí como si la batalla fuesse tuya. Enpero él, aún es infiel, háse encomendado a Dios del cielo que llama Dios de los christianos e a él atribuye su vitoria. Merescas aun perder la vitoria por el gran menosprecio que das a Dios todo poderoso, al que tú no has llamado reverente e cordialmente sino porque te lo aconsejó agora el obispo, ni te has acorrido a la mi ayuda. E tú debes saber que tu reyno ha ángel especial príncipe que lo guarda, assí como los otros reynos del mundo, y esto por especial piedad, bondad y ordenación de Nuestro Señor Dios, puesto que tú nunca me honrraste, antes me has menospreciado e has seydo

Volvió en sí el rey con el aviso del santo ángel. Dio gracias a Nuestro Señor por tan singular beneficio como le había hecho en alumbrar sus tinieblas y reducirlo al camino de la salud y seguridad de sus reinos. Estableció paces con el emperador de los tártaros.

Y para memoria perpetua del ángel guarda del imperio, por cuya mano había recibido tanto bien, mandó que por todo él se hiciesen solemnes fiestas de cada año y puso su imagen sobre su corona real, en reconocimiento de que por merced suya la poseía.

Introdujose también con esta ocasión una loable costumbre en los consejos del rey de Hungría, digna verdaderamente de guardarse en todas las república y comunidades del mundo, y fue que invocaban puestos de rodillas el favor de Nuestro Señor y del ángel príncipe de aquel reino y de toda su compañía, antes de [255] tratar de negocio alguno, para alcanzar por su intercesión y enseñanza el acierto y buena dicha de sus acuerdos. [...]

[sigue en el cuadro siguiente]

negligente cerca de Dios e cerca de mi. Por lo qual sabe que si fazes aquesta batalla, yo no te ayudaré, mas antes so yo avenido con el príncipe que guarda la Tartaria, e luego que la batalla sea comenzada amos en uno con nuestras compañías batallaremos contra ti e mataremos a ti e a todas tus compañías.” [94vb]

E dize aquí la historia que el rey, tornado en sí mesmo, dio muchas gracias a Dios e mejoró mucho su vida e reveló al pueblo su visión.

Por lo qual hizieron paz con el dicho emperador e dieron muchas gracias a Nuestro Señor que tanta misericordia les había fecho. E a perpetua memoria ordenaron que fuesen fechos siempre sacreficios e solemnes y especiales honrras al santo ángel príncipe de aquel reino. Y el rey mandó que en la su corona, encima del chapitel, delante fuesse figurada la ymagen del santo ángel solemnemente en memoria que por Dios e por el ayuda del santo ángel era rey e bivia e por él, después de Dios, tenía el reino. Y por gran tiempo después fue guardado que en los consejos del rey de Ungría tenían por costumbre, antes que fablassen, de se fincar de ynojós en tierra, las cabeças descubiertas, alçadas las manos e los ojos al cielo, demandando ayuda de Dios todo poderoso. E después el santo príncipe especial de aquel reino e de toda la gloriosa hueste e compañía suya.

17 – Nieremberg, cap. 27 | Eiximenis 3.33

[256] [...] La devoción con este tan grande espíritu ha sido muy favorecida de Dios en algunas personas. Huberto Salónico, tesoro del rey de Polonia, aunque codicioso y avariento, no era menos inteligente y mañoso en tratos de hacienda: valíase del oficio no para satisfacer a las obligaciones del sino a su codicia. Era cruel en cobrar a sus deudores y aun para para pagar a los pobres sin misericordia. Los ricos por hacerse pagados de sus juros, largábanle tantos por ciento, no de gracia sino de fuerza, solo por redimir el tiempo y su vejeción. Los pobres engañados de un plazo en otro, sin que ninguno se cumpliese, gastados y sin caudal para seguir la corte, desesperaban de la cobranza y volvíanse a sus lugares, teniendo por mejor perder la deuda que hacer otras de nuevo. Si el rey hacía muchas mercedes a los suyos, él las acertaba con tantas [257] largas que por ganar el tiempo y gozarlas, holgaban perder parte dello. Con estas y otras mañas tan dañosas juntó grandes riquezas. Una propiedad tuvo buena: que fue una particularísima devoción con el arcángel san Gabriel y con todos sus compañeros, y por honra y servicio dellos hizo muchas y muy señaladas obras en su vida. Llegóse su muerte. Hallábase con él su familia y algunos amigos cuando súbitamente se oyó tan gran rumor y estruendo en el aposento que llenos de asombro los circunstantes desampararon el puesto y lo dejaron a solas. Poco después, sosegado ya el alboroto, llamó el doliente a su mujer e hijos y díjoles: “El juicio de Dios todo poderoso es hecho sobre mi y fui condenado a muerte eterna por las maldades que cometí en razón de mi oficio”. Acudieron los demonios a hacer presa en mi alma y llevársela a los infiernos. Y hubiéranlo hecho si el príncipe san Gabriel y el ángel de mi guarda con otro gran número de espíritus celestiales a quien yo he servido y honrado con especialísima devoción en cuanto he podido en toda mi vida, no me hubieran

[37ra] Ruberto Salónico, thesorero del rey de Polonia, hombre mucho dotado e cumplido de sabiduría mundanal, allegó grandes riquezas por razón del dicho offiçio, según que leemos en la *Hystoria theotónica*. E porque multiplicassen habundante en muchos dineros, fallava maneras nuevas e no lícitas de atraher pecunias de las gentes. E assí mesmo, como por thesorero del rey fuese obligado a aquellos a quien el rey era tenido o hacía gracias e mercedes, el dicho Ruberto, con grandes maneras descavalcava e quitava e amenguava aquello que había de dar a los otros por el mandamiento del rey, assí pobres como ricos [...]

Solamente había una gran devoción en el archángel sant Gabriel e depués en todos los otros santos ángeles, e por honra dellos fizo grandes obras en su vida. Veniendo a la hora de la muerte hovo grand remor en su cámara, en tanto que los que ay estaban lo desemparavan por pavor e miedo que habían. E cessando el [37rb] ruýdo, él mesmo llamó a su muger e a sus fijos e a sus conpañas e díxoles assí:

“El juyzio de Dios todo poderoso es fecho sobre mi e so condenado a muerte perpetua por las grandes maldades que he fecho por razón del fecho de la thesorería del rey, e assí como los demonios quissieron tomar mi ánima del mi cuerpo para llevársela, sant Gabriel, con el ángel guardián mío, que los he siempre mucho honrrados, son venidos con gran muchedumbre de ángeles que me han librado de mannos de los demonios e hanme gana-

librado de sus manos, y alcanzándome de Dios lugar de penitencia por ocho días, hasta ponerme en camino de salvación. Avísame lo primero que satisfaga a las personas que soy en cargo. Y así quiero y mando que se hagan dos partes [258] de mi hacienda. La una se satisfaga a su majestad, porque la tengo usurpada de sus rentas reales. De la segunda, la mitad se reparta a personas de que daré memorial porque se ha habido de ellos por conciertos ilícitos. Del resto se satisfagan los agravios, daños e intereses de que soy deudor a muchos por haberlos traído en largas y detenido las pagas de lo que justamente se les debía. A vosotros, mis hijos, nada os toca desta hacienda. Contentaos con lo que os cabe de vuestra madre y escarmentad en cabeza propia, que vuestra es la de vuestro padre. Huid de semejantes oficios. No os dejéis llevar de la codicia del dinero (que ella abre los ojos al demonio, para que cierre los vuestros). De la hacienda ajena no sólo las manos sino también los ojos son dueños del corazón y quiere él lo que aprueban ellos.

Cincuenta años he servido al rey y de todos ellos no me queda sólo un dinero que mío sea.

Y si los ángeles no me hubieran valido, condenado hubiera sido a los infiernos. Benditos sean tan fieles amigos que a tal tiempo me socorrieron. La devoción suya os dejó por testamento. Ésta, hijos míos, sea vuestra herencia. Mirad por ella, guardarla, seréis con ella más ricos y bien parados que con toda la hacienda del mundo. Ayudadme a dar gracias a Dios, que tan señalados valedores me dio para este trance, donde faltándome otras buenas [259] obras, y sobrándome tantas malas, como valerosos y piadosos quisieron valermé”. Esto dijo Huberto Salónico a sus hijos. Lo demás que quisiera decirlos, dejólo entender de sus lágrimas. Pidió con ellas los sacramentos, y habiendo

do gracia que confiese e faga penitencia de mis peccados por espacio de ocho días. E despúes me yré con ellos en vía de salvación, empero que primero satisfaga enteramente a aquellos a quien só tenido. Porque vos fago saber, fijes míos, que la meytad de todo quanto yo he e poseo es todo furtado del thesoro del rey e la otra meytad quiero que sea partido e dado por medio a todos aquellos que yo vos diré, ca de aquellos lo he havido injustamente e a sin razón. E lo remaniente sea de aquellos que he damnificado con venganças e con luengas esperas que yo les fazía esperar por aquello que el rey les mandava dar. E a vosotros, mis fijes, no queda ninguna cosa de lo mío, mas havedes lo de vuestra madre. Faga ella su voluntad. E ruégovos, mis fijes, que en ningún tiempo nunca ayáys officios ningunos en casa de grandes señores ni nunca con ellos moréys. Ca pensáys que por buenos que sean los señores, tanta es la miseria de sus domésticos officiales e tantas son las oportunidades a cada uno para dampnarse, que no hay otro remedio sino fuyr.

Porque vos ruego e mando, por autoridad paternal, que fuyáys e toméys en exemplo en mi, que cincuenta años he servido a este señor. E de toda quanta riqueza he havido e allegado con él, a la fin no he un dinero que sea mío. E si no fuesse por la piedat de Dios Nuestro Señor e los ruegos de los santos [37va] ángeles, fuera perdida la mi ánima e descendida en el profundamiento del infierno. E passados los ocho días, e fecha complidamente la dicha satisfacción, el dicho Ruberto fenesció sus días e fizo buena fin.

llorado por ocho días amargamente sus pecados, y satisfecho con su hacienda a las personas agraviadas, dio buen fin a su vida y subió en compañía de los ángeles, sus devotos, a gozar de la eterna. [...]

18 – Nieremberg, cap. 28 | Eiximenis 5.46

[261] Alcuino, que en los tiempos antiguos fue doctor de gran nombre en teología, y muy devoto de san Miguel, escribió que por particular revelación manifestó Nuestro Señor que era muy agradable al santo arcángel esta conmemoración. La antifona es: *Princeps gloriosissime Michael, dux coelestium exercituum, susceptor animarum, debellator malorum spirituum, cuius Domini, post Christum dux admirabilis, grandis excellentiae et virtutis, omnes nos declamantes ad te, ab omni libera adversitate, et in Domini* [262] *cultu facias proficere tuo pretioso officio, et dignissima prece. Amen. Vers. Ora pro nobis, beatissime Michael, princeps in Ecclesia Christi. Resp.: Vt digni efficiamur promissionibus Dei.*

ORACIÓN

Omnipotens sempiternae Deus, qui salutis humanae ex summa clementia tua gloriosissimum principem Ecclesiae tuae Michaellem archangelum mirabiliter deputasti, concede ut eius salutari subsidio, sic mereamur ab omnibus hostibus tueri efficacissime et in nostro obitu liberari, tue excelsae maiestati beatissime praesentari. Per Christum Dominum Nostrum. Amen.

En romanz dize: Príncipe gloriosísimo san Miguel, capitán y caudillo de los ejércitos celestiales, recibidor de almas, debelador de los malignos espíritus, ciudadano del Señor y gobernador, después de Jesucristo, de la Iglesia de Dios y de grande excelencia y virtud, libra a todos los que te llamamos de toda adversidad y haznos aprovechar en el servicio de Dios por tu precioso officio y dignísima intercesión. Ruega por noso-

[106vb] Alquinus, famoso doctor en teología e especial devoto de sant Miguel, fizo la siguiente conmemoración a reverencia del dicho glorioso señor sant Miguel, diziendo que por especial inspiración le fue revelado que le era muy acceptable. E la anthíphona es esta: *Princeps gloriosissime Michael, dux celestium exercituum, susceptor animarum, debellator malorum spirituum, post Christum dux admirabilis, grandis excellentie et virtutis, omnes nos declamantes ad te, ab omni libera adversitate, et in Dei cultu facias proficere tuo precioso officio et dignissima prece, amen. Verso: Ora pro nobis, beatissime Michael, princeps in Ecclesia Christi. Vt digni efficiamur* [107ra] *promissionibus Dei.*

ORACIÓN:

Omnipotens sempiternae Deus, qui salutis humane ex summa clementia tua gloriosissimum principem Ecclesie tue Michaellem archangelum mirabiliter deputasti, concede ut eius salutare subsidio, hic mereamur ab omnibus ostibus tuere efficacissime et in nostro obitu liberari, tueque Ecclesie maiestati beatissime presentari. Per Christum Dominum Nostrum. Amen.

Esta conmemoración en romanze dize assí: Príncipe muy glorioso, señor san Miguel, duque e regidor de las batallas celestiales, rescibidor de las ánimas, vencedor de los malos spíritus, duque e regidor maravilloso, después de Jhesucristo, de la Yglesia de Dios y de grande excelencia y virtud, a todos los que a ti llamamos libranos de toda adversidad y haznos aprovechar en el servicio de Dios por el tu precioso officio

tros, beatísimo san Miguel, príncipe de la Iglesia de Cristo. Para que seamos dignos de las promesas de Dios. [...]

y muy dignos ruegos. Verso: Ruega por nosotros, muy bienaventurado señor san Miguel, príncipe en la Yglesia de Jhesucristo porque seamos fechos dignos de los prometimientos de Dios. [...].

Práctica de representación, práctica de relación: notas para el análisis de cartas de mujeres de la nobleza en la temprana Edad Moderna

Gabriela Martínez Pérez

Proyecto BIESES- Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
gabrielamartinez@flog.uned.es

Recepción: 08/09/2020, Aceptación: 24/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

El presente artículo ofrece algunas notas para la definición de una propuesta metodológica desde la que abordar el estudio de los discursos epistolares producidos por mujeres en la primera Edad Moderna. Con la intención de organizar un aparato crítico en el que se recojan los aspectos clave que definen estas expresiones textuales, así como la interacción entre los aspectos sociales (género, condición social) y escriturales, se establece un modelo de análisis basado en las dos dimensiones que definen la comunicación epistolar: la práctica de representación del sujeto que escribe y la de relación que establece este con su destinatario.

Palabras clave

Escritura femenina; discurso; cartas; nobleza; siglos XVI-XVIII.

Abstract

English title. Representation Practice, Relationship Practice: Notes for the Analysis of Noblewomen Letters in the Early Modern Period.

This article seeks to define a methodological approach for the study of epistolary discourses written by Early Modern women. With the aim of organizing a critical apparatus were key aspects about this textual expressions are contained—as well as the interaction between social aspects (gender, social condition) and scriptural aspects—we propose an analysis model based in the two dimensions that define epistolary communication: a practice of self-representation of the author and a practice of relation between the writer and her addressee.

Keywords

Female writing; discourse; letter-writing; nobility; 16th-18th Centuries.

En 1993, Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala presentaban su *Breve historia feminista de la literatura española*, uno de los hitos en el estudio de la escritura femenina hispana, dedicando el primero de sus cinco volúmenes a desglosar aspectos teóricos que ayudaban a definir su objeto de estudio.¹ En uno de sus capítulos, Zavala establece a partir de la exposición de ideas de raigambre bajtiniana una propuesta para entender algunas particularidades del sujeto-autora, de la voz enunciativa que las mujeres conforman en sus textos y de las conexiones con el entorno sociocultural en que emergen esas construcciones. En un momento dado, apunta que:

Si el discurso dominante es genérico e históricamente ha dejado “sin voz” a la mujer, imponiendo normas, cánones y valores, y por tanto silenciando o reprimiendo la propia narratividad, es primordial teorizar sobre aquellos géneros que permiten hablar por cuenta propia, dentro de los propios cánones y normas. () La lucha por el signo para afirmar la identidad significa teorizar sobre el lenguaje y las formas en las cuales el enunciante (la mujer) tiene el privilegio de hablar por sí misma. El cambio de sujeto de enunciación implica, naturalmente, un cambio de *episteme* o de óptica y de ética. (Zavala 1993: 68- 69)

La cita recoge algunos puntos teóricos cruciales que forzosamente han de sobrevolar cualquier estudio sobre escritura femenina, como son el considerar la enunciación como un acto sexualmente condicionado o, también, la afirmación identitaria que significa la propia locución. Pero, además, propone la necesidad de profundizar en aquellos géneros en los que las mujeres pudieron “hablar por cuenta propia”. La historia de la escritura femenina ha dejado bien claro que el acercamiento de ellas a los diferentes formatos literarios ha sido muy desigual y cómo, en este sentido, el número de egotextos femeninos conservados hasta hoy (autobiografías, correspondencia, memoriales, poesía “íntima”, etc.) es abundante en comparación con otros géneros de escritura. Los motivos que pueden justificar esto son sin duda diversos y exigirían de un análisis que sobrepasa los límites de este trabajo,² pero sí conviene aquí destacar esta abundancia como uno de los motivos que justifican el aumento de interés académico por documentos de corte autorreferencial entre los que se encuentran, como es evidente, las cartas. La copiosidad de este tipo de materiales y la concienciación en torno al androcentris-

1. Este trabajo ha sido elaborado en el marco del proyecto “Prácticas culturales y discurso epistolar de las mujeres españolas de la primera edad moderna” (PID2022-140064NB-I00), dirigido por las profesoras María Martos y Nieves Baranda.

2. López Cerdón lo explica alegando que estos quedaban en principio al margen de los circuitos de difusión y suponían por tanto una práctica diferente a la que subyacía a la escritura con vocación *comercial*. La investigadora apunta también otra posible respuesta: “Aparte de que () no faltan novelistas y dramaturgas e, incluso, quienes cultivan la prosa con carácter más o menos doctrinal, el hecho de que dominen los escritos autobiográficos y los poemas demuestra que la mayoría accede a la escritura a través de la experiencia íntima, lo que supone una importante nota diferencial en relación con la producción masculina” (2005: 212).

mo bajo el que el canon se fue conformando históricamente llevaron a que el foco de las investigaciones sobre expresiones textuales femeninas se fuese desplazando desde lo que se podría considerar tradicionalmente *literario* —que supondría un acercamiento muy limitador y excluyente, con no muchos testimonios y, por tanto, poco representativo— hacia la inclusión de otros tipos de muestras de escritura tradicionalmente consideradas periféricas o marginales y que, sin embargo, constituyeron un campo donde las mujeres tomaron la pluma y registraron sus voces con mayor frecuencia (Díaz y Quispe-Agnoli 2016).

Dentro de ese movimiento, en los últimos años la correspondencia privada se ha revelado como uno de los principales espacios materiales en el que se desarrolló el discurso femenino y así lo atestigua el creciente número de trabajos sobre este asunto dentro y fuera las fronteras hispanas.³ Sin embargo, la revisión de esos mismos estudios revela todavía la falta de una metodología integradora que permita apreciar las cartas femeninas en todas sus dimensiones. En general, su valor testimonial aparece sobredimensionado, estudiándolas como reflejo de acontecimientos históricos y como fuente para documentar la biografía de alguna personalidad célebre o la vida cotidiana y los usos propios de algún período (incluidos, por ejemplo, los lingüísticos). Otras veces —y muy especialmente cuando se trata de correspondencia de personajes con importancia en el campo de poder o cultural— se tiende a valorar las cartas únicamente como expresión individual de sus autoras. En la mayoría de estos casos, la perspectiva que se obtiene es parcial y se incurre escasamente en las interacciones que en el enunciado epistolar se dan entre discurso y contexto, algo que, sin embargo, constituye la esencia misma de su naturaleza textual.

Una enunciación social y genéricamente condicionada

La tentación de trabajar desde una perspectiva *individualista* con las cartas, como fruto del *genio* de un sujeto, ya sea empleándolas para extraer de ellas datos biográficos o como terreno para el análisis de la actividad escritora, resulta difícil de evitar en casos de personalidades con la dimensión de Teresa de Jesús, Catalina de Siena o Madame de Sévigné, por citar solo a algunas de las más conocidas y estudiadas epistológrafas. Sin embargo, incluso en estos casos, las cartas merecen una lectura como un *hecho social*, un canal textual a través del cual

3. La nómina de estudios sobre cartas de mujeres en la modernidad temprana es muy extensa, pero, por citar algunos representativos y más recientes, podría atenderse en el ámbito anglosajón a los trabajos de Daybell (2001, 2006), Couchman y Crabb (2005), Hættner Aurelius (2012) y Daybell y Gordon (2016); Zarri (1999), Contini (2005), Ottaviani (2006), Ray (2006) o Kaborycha (2015) en el italiano; y Goldsmith y Winn (2005) o Diaz y Siess (2006) en el francés. En el panorama español, las últimas dos décadas han dejado volúmenes de referencia como el de Navarro Bonilla (2004), Cruz Medina (2010), Martos y Neira (2018), Jardín, Nieto Soria *et al.* (2018) o García, Keller y Somer-Mathis (2019).

se ponen en contacto un emisor con un destinatario y que, como tal, es a la vez testigo y artífice de un vínculo. De un lado, la misiva acredita o replica una relación establecida en la realidad extratextual; del otro, es a través de la propia escritura que esa misma relación se desarrolla y se mantiene. Este punto de partida supone entender las cartas como un conjunto de muestras discursivas construidas bajo un régimen sociocultural determinado cuyas mentalidades, normas y prácticas recogen (Grassi 1994: 211).

Más allá de los célebres nombres citados anteriormente, este extremo es apreciable también en los casos de epistolarios o cartas de aquellas corresponsales que resultan desconocidas o menos populares como personajes históricos. En este sentido —aunque no es imposible encontrar trabajos sobre mujeres de otros grupos sociales—,⁴ los epistolarios que han venido estudiándose y editándose son aquellos que pertenecieron mayoritariamente a damas de la nobleza. Entre ellos se cuentan las cartas de Magdalena de Bobadilla, condesa de Medellín (Foulché-Delbosc 1901), las de Estefanía de Requesens a su madre, la condesa de Palamós (1987, 2003), las de las mujeres de la casa de Austria (García, Keller y Somer-Mathis 2019; Benavent 2016), las de la princesa de Éboli (Dadson y Reed 2013) o las de Victoria de Toledo (Guillaume-Alonso 1995). También se podrían incluir en la nómina cartas desde Indias, como las de Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes y célebre mecenas de sor Juana Inés de la Cruz (Calvo y Colombí 2015) o las recientemente descubiertas de las mujeres Carrillo de Albornoz, que escribieron un extenso epistolario desde Lima a sus familiares en la Península (Martínez Pérez 2020).

El hecho de que se trate en todos los casos de mujeres vinculadas a familias nobles encuentra su justificación, en primer lugar, en el valor que en los grupos privilegiados se concedió a la preservación de la memoria del linaje, que haría posible su supervivencia a lo largo de los siglos (Arbelo 2013; Imízcoz 2009). En segundo lugar, se explica también porque ellas gozaron de la instrucción necesaria que las capacitó para escribir de su propia mano (o de los medios económicos para acceder asiduamente a escribas) y, sobre todo, porque fue para quienes la escritura epistolar resultó más útil: “como la conversación, era un instrumento fundamental en la sociabilización aristocrática para hombres y mujeres. Las cartas son un sostén imprescindible de la red social, familiar, afectiva, religiosa, administrativa o económica establecida por la nobleza” (Baranda 2005: 87). La inserción de la correspondencia en la vida cotidiana de la nobleza queda docu-

4. Tienen un carácter socialmente transversal, por ejemplo, las cartas de mujeres que Aguilar Salas (1992) selecciona a partir de la colección conformada por Otte (1986). Se trata de textos localizados en el Archivo General de Indias y rescatados por este último, quien las denominó “cartas de llamada” por ser documentos en los que un residente en América reclamaba el traslado de un familiar desde la Península y que se usaron para obtener la autorización para realizar ese viaje. Más recientemente, Silva (2011) exhumó del mismo archivo otras once cartas de autoría femenina igualmente diversas escritas en los siglos XVI-XVII.

mentada en los propios textos, en los que es habitual encontrar alusiones a la frecuencia de la escritura o a otras cartas enviadas a diferentes destinatarios. Esto refiere, por ejemplo, la condesa de Morente y I duquesa de Montoro en su misiva enviada al VIII duque de Béjar, recién casado con su sobrina, en el que trata de agilizar los trámites vinculados con la dote de esta:

Estos días me ha escrito [tachado] la Duquesa de Arcos mi hermana lo mucho que desea ver concluydo todo lo tocante al dote de mi sobrina la Duquesa de Vexar y que se saquen las facultades que faltaren y yo lo deseo del mismo modo y sobre ello he escrito al señor Duque de Arcos mi hermano y e hablado aquí con mis agentes. Y para que con mayor satisfacción de vuestra señoría se concluya esto será bien que vuestra señoría se sirva de escribir aquí a alguna persona suya instruyéndole en lo que falta y es bien se haga.⁵

En estas líneas la condesa describe perfectamente la utilidad de las cartas como herramienta para la gestión y la comunicación en su familia, y su testimonio permite entender lo epistolar como lo que podríamos llamar una frecuente “práctica de clase”; pero también muestra cómo en estos textos se abría un espacio desde el que las mujeres pudieron ejercer sus cometidos y en el que dejaron, por tanto, testimonio de su papel en su entorno.⁶ Son estos elementos los que sugieren la necesidad no solo de descifrar la individualidad de la voz femenina que habla en un documento concreto, sino también lo contrario: por qué, con qué fines, se ofreció a las mujeres este espacio textual, de expresión escrita, mientras se les negaron otros.

Desde este umbral, que de nuevo revela las conexiones dialógicas entre texto y contexto, creemos que es desde el que debe proponerse una metodología

5. Carta de la condesa de Morente al duque de Béjar. Madrid, 26 de enero de 1645. Archivo Histórico de la Nobleza [AHN], OSUNA, C.245, D.374-375.

6. Con frecuencia, sin embargo, creemos que la cuestión ha sido planteada desde una perspectiva contraria. Acostumbrada la crítica a lidiar con las dificultades de localizar muestras de escritura femenina, se ha contemplado el epistolar como un reducto en los géneros de la escritura al cual las mujeres acudieron conscientemente en busca de un espacio para expresarse. Creemos que, de algún modo, la configuración de este como género excepcionalmente femenino (Niess 1978), o como intersticio textual a través del que la voz de las mujeres consiguió colarse hasta nuestros días, nublan el hecho de que estas se conformaron como una práctica más dentro de las fórmulas de sociabilización femenina. Discrepamos, por ejemplo, de estas consideraciones de Victoria López Cordón: “Que las mujeres cultivaron unos géneros que, como éstos [los egotextos], por sus propias características, quedaban al margen de los circuitos de difusión, no es, desde luego, una casualidad. De alguna manera, *muestra que intentaron expresarse buscando los cauces más propicios y que supieron adaptarlos a sus circunstancias*” (López Cordón 2005: 207-208, el subrayado es nuestro). La expresión parece atribuir a las corresponsales una conciencia o pretensión deliberada de desafiar los límites establecidos, algo que nos resulta inconsistente: no dejemos de recordar que hablamos de un ámbito privado, en el que la mujer debía permanecer y permanecía al escribir estos documentos. Frente a esta idea, los datos demuestran que las cartas fueron una *tecnología de escritura* (Castillo 2006: 10) que, aprendida por ellas como otras obligaciones, hizo que muchas mujeres simplemente cultivasen sus relaciones personales o, en muchos casos, actuasen contribuyendo al desarrollo familiar, sin extralimitarse necesariamente en el papel que les era asignado.

para el análisis de las cartas cuya factura implica un ejercicio doble de sus autoras: como una práctica de representación de sí mismas y como una práctica de relación con el otro-destinatario. Atendiendo a estas dos dimensiones, que sin duda resultan correlativas y amalgamadas en los documentos, es posible organizar un aparato crítico estructurado desde el que abordar el estudio de estos entramados textuales, recalando en los distintos aspectos que revelan su función en tanto que enunciados, el valor en su contexto y el de las corresponsales como sujeto de la escritura.

La escritura epistolar como práctica de representación

Más allá del esencialismo en que se ancla la aristocracia y del innegable valor del linaje, secularmente las élites han vivido bajo la necesidad de marcar una *distinción*, al decir de Bourdieu (1998), del resto de grupos sociales para su propia supervivencia. Con esa pretensión, la nobleza fue desarrollando y consolidando a lo largo del Antiguo Régimen estrictos códigos de autorrepresentación bajo la idea de que “el prestigio no es nada si no se acredita a través de la conducta” (Elias 1996: 137). Entre otras muchísimas prácticas que, como Elias estudia, van desde la organización de la casa hasta la vestimenta, las fórmulas de relación social o la distribución en la propia corte, se encontró también la práctica epistolar. Además, la carta, como modelo de escritura, encaja perfectamente en ese gusto por la codificación exhaustiva, condicionada por una retórica que —basta un vistazo a los numerosísimos manuales publicados con éxito en todos los siglos y países— se ha mantenido sorprendentemente estable en su esencia desde la Antigüedad. Por otra parte, tampoco debe dejarse de lado el hecho ya apuntado de que, precisamente por su naturaleza codificada (y no ya solo retóricamente, sino *codificada* en tanto que escrita), la escritura epistolar exige una formación letrada o el acceso a secretarios.⁷ Nuevamente, Baranda (2005) ha demostrado cómo, sobre todo a partir de finales del XVI y principios del XVII, la alfabetización de las niñas nobles empieza a verse como un adorno más en ellas y las familias incentivan que se las eduque como muestra para exhibir la distinción de su casa.

Así, entender la formación como una “marca de origen” (Bourdieu 1998: 63), se encuentra en la base de por qué la composición adecuada de una misiva tanto en lo que respecta a los elementos materiales como a los retóricos era importante como modo de autorrepresentación: mediante su correcto o incorrecto uso, el individuo expone su imagen, sus aptitudes para relacionarse con sus iguales y se presenta como partícipe del mismo *ethos* que ellos (Bouza 2019: 509). Este aspecto —obvio en gran medida— ha de ser un punto de inicial en la lectura exhaustiva de una carta femenina, en particular si es ológrafa: qué impor-

7. Sobre la manera en que las mujeres de la corte aprendían a escribir cartas, véase Cruz Medina (2005).

tancia concede la mujer a conocer los usos formales de la carta, cuánto se esfuerza en presentarse ante su interlocutor con esa instrucción, cuánto demuestran ellas tener conciencia de los diferentes usos y estilos y cómo los adecuan al contexto.⁸ Junto a este conocimiento de la naturaleza y los usos asociados al tipo textual, que podrían constituir un genettiano *umbral* de la autorrepresentación que contiene la carta, existen otros elementos propiamente discursivos que necesariamente conforman una imagen de quien escribe.

El discurso epistolar exige la conformación de un yo que enuncia y que se manifiesta directamente a través de la primera persona que está presente en cualquier carta. Más allá de que exista un sujeto empírico extradiegético que toma la pluma o dicta sus palabras (representado a través de la firma), existe una voz epistolar que enuncia el discurso que contiene la carta y, en las que nos ocupan, este sujeto cumple la condición de ser una mujer de la nobleza y se conformará textualmente como tal, lo que convierte al género en elemento imprescindible del discurso. La de la Edad Moderna, huelga decirlo, era una sociedad dominada por la *sexuación*; es decir, por un orden patriarcal que definía espacios, cometidos, derechos y posiciones diferentes para hombres y mujeres, algo que forzosamente se traslada a las cartas y, en relación con lo que hemos dicho inmediatamente antes, las convierte en doblemente *sexuadas*. En primer lugar, el sujeto empírico, extratextual, que escribe —enuncia— es una mujer, y eso supone un punto de partida determinado y ciertos límites en su escritura; además, la voz epistolar que se configura en la escritura es, puesto que pretende ser reflejo del sujeto real-autora, también femenina.⁹ Esta “categoría mujer” obliga a una lectura desde una óptica de género para abordar aquellos aspectos del relato epistolar que influyen en la configuración subjetiva: el espectro temático que cubren las cartas, la autoridad que concede la autora a su discurso, la definición de su agencia y la manera en que la ejerce o, también, la autorrepresentación explícita que puedan hacer ellas de sí mismas en sus cartas son aspectos que indefectiblemente interactúan con la condición sexual de quien firma el texto. Si la limitación social de la mujer condicionaba su vida, también lo hacía con su escritura, y desentrañar las claves que estas escritoras de cartas usaron en ella son necesarias para alcanzar a comprender el fondo de sus textos epistolares.

8. Puede valer como muestra la síntesis que Ahumada, editora del epistolario de Hipòlita Roís de Liori (1479-1546), condesa de Palamós, hace del estilo del mismo: “L’epistolari està escrit d’una forma planera, però que no obvia el coneixement i el domini de la preceptiva d’un art epistolar pel que fa referència a l’estil i el comportament. Tant l’estil com els temes i els registres són diferents segons a qui va adreçada la carta, però el llenguatge és sempre expressiu i col·loquial, amb l’ús algunes vegades de l’estil directe” (2001: 34).

9. “En la intersección de lo extratextual con lo textual, existe un *locus* crucial de encuentro entre el *yo*, el *ser social*, el *sujeto-que-escribe* y el *sujeto de lo enunciado*. Todos ellos están condicionados por los mecanismos de la producción discursiva y al mismo tiempo la modifican” (Díaz-Diocaretz 2011: 109, subrayado original).

A la hora de analizar la identidad que emana de una carta, uno de los aspectos básicos es valorar los ámbitos temáticos en los que se adentra un discurso. A diferencia de otros géneros textuales cuya propia naturaleza limita más las opciones, las posibilidades temáticas de las cartas son infinitas, por lo que aspectos de la cotidianidad que una epistológrafa aborda, cuáles evita o de qué naturaleza son sus contenidos (más concretos o más abstractos, reducidos al ámbito doméstico o con una proyección externa) permitirán configurar las coordenadas en las que se mueven esos sujetos textuales y su sentido cosmológico. De este punto se deriva inmediatamente otro: cómo interactúa el yo con ese mundo que se recrea o con esos asuntos de los que se habla; es decir, es preciso valorar si mantiene una actitud contemplativa/pasiva o si interviene sobre todo ello. Esta es, precisamente, la cuestión que condensa uno de los conceptos más empleados recientemente en los análisis emprendidos por la historia de las mujeres: el de *agencia*. La acepción no aparece recogida en el diccionario de la Real Academia Española, aunque en él sí se define al *agente* como “que obra o tiene capacidad de obrar” (RAE 2014). Así, mediante la *agencia* nos referiremos a la capacidad de actuación que estas mujeres tienen—y dicen tener—, de las cosas de las que se encargan y que realizan en primera persona.

Al hablar de *agencia*, en ocasiones se ha querido asociar el término a las actuaciones de mujeres que excedieron o pusieron en jaque las limitaciones de la sociedad patriarcal, en oposición a quienes sí se mantuvieron en esos cauces.¹⁰ Sin embargo, este tipo de conceptualizaciones son demasiado restrictivas y parten, muchas veces, de la valoración antropocéntrica de determinados conceptos (Daybell 2006; Romero-Díaz 2018): si solo se interpreta la *agencia* o el *poder* en los términos que derivan de su aplicación a las actividades masculinas, muchas de las tareas y éxitos que las mujeres cosecharon en su campo de actuación quedan desdibujados o ignorados. No obstante, por vías alternativas a las que generalmente se han tenido en cuenta (el espacio privado, el doméstico), muchas mujeres de la nobleza ejercieron con determinación tareas que influyeron en su entorno familiar y excepcionalmente en otros —incluido, por ejemplo, el real (Sánchez 1998; María Jesús de Ágreda 2001; Romero-Díaz 2009)—, exponiendo sus opiniones, confrontando ideas e intentando influir en la toma de decisiones.

Las cartas son, sin duda, el testimonio más valioso para ponderar estas actuaciones, dado que, como ellas, son documentos que se encuentran vinculados también al espacio privado. La agencia expresada por las mujeres puede ser analizada en dos niveles: de un lado, la que podríamos llamar *referida*, es decir, aquella que se aprecia cuando las mujeres describen las actuaciones que han

10. Es, sin embargo, lo contrario, como apunta Howell en un interesante trabajo reciente: “Typically born in the contradictions that are inherent in discursive structures, female agency is more a sign of discursive instability than a signal that the gender system is being fundamentally undermined” (2019: 31).

llevado a cabo; del otro, la que se podría tildar de *ilocutiva*,¹¹ es decir, la que se ejecuta en el mismo acto de la escritura, mediante peticiones, consejos, órdenes, etc., contenidos muy frecuentes en la escritura epistolar dirigidas tanto a personas del entorno próximo como a autoridades. Este último sería el caso, por ejemplo, de varias cartas dirigidas por damas de la nobleza al influyente cardenal Cisneros a comienzos del xvi.¹² Conservadas junto a las de otros remitentes tan ilustres como Garcilaso de la Vega, en estas misivas se encuentran voces femeninas que ejecutan su agencia con diversas intenciones. La condesa de Mirandola, por ejemplo, le escribe desde Roma solicitándole mercedes para su familia, asegurando en nombre de todos que “tuta questa ntra. casa dela Mirandola correspondano uno animo verso lo inteletto & spiritu de sua Illustrissima Signoria”.¹³ También se encuentran recogidas en el mismo conjunto cartas de la condesa de Paredes que acreditan su contacto con el cardenal. En varias de ellas envía a alguien en su nombre para que cumpla con algún cometido, como hace con el conde de Fuensalida, exhibiéndose como agente primero y motivadora de esa actuación: “como supe que el señor conde de Fuensalida, a quien yo tengo por verdadero hijo, se partía a besar las manos a vuestra señoría ilustrísima, hele pedido por merçed de my parte se las bese y le hable [roto] que yo tengo que decir”;¹⁴ o con otro enviado, Alonso Suárez: “suplico a vuestra señoría ilustrísima me quiera perdonar y mande oír a Alonso Suárez y dar entero crédito a todo lo que de my parte hablara, y crea vuestra ilustrísima señoría que de ninguna cosa al presente me podrya venir decanso y consolacion como de hacerme esta merced”.¹⁵

En los últimos ejemplos de la condesa de Paredes, además del empleo de las cartas para anticipar una petición o solicitud que después presentarán sus enviados, también se demuestra que su voz epistolar está investida de autoridad, pues es su propia palabra —y su firma— la que otorga validez a los comportamientos de sus agentes. Este hecho, la posición desde la que las mujeres se enfrentan a la escritura, es otro de los ejes fundamentales en el análisis de los elementos identitarios en sus textos epistolares. Las propuestas sobre la autoridad de la voz femenina han surgido a la luz de escritos de carácter preferentemente público —impresos u obras literarias— o semipúblico —producción

11. Adoptamos aquí, como es evidente, el término propio de la pragmática lingüística desarrollado por Austin (1962) o Searle (1969).

12. AHN, Universidades, 748.

13. Carta de la condesa de Mirandola a fray Francisco Jiménez de Cisneros. Roma, 25 de junio de 1511. AHN, Universidades, 748, n.47.

14. Carta de la Condesa de Paredes dirigida a fray Francisco Jiménez de Cisneros. Toledo, 12 de febrero de 1513. AHN, Universidades, 748, n. 121.

15. Carta de la condesa de Paredes dirigida a fray Francisco Jiménez de Cisneros. Toledo, 20 de enero de 1512. AHN, Universidades, 748, n. 76.

conventual—,¹⁶ pero la *auctoritas* es también una categoría evaluable en las cartas, y que sin duda toma parte en la construcción subjetiva del yo epistolar. Aquí no es la legitimidad de la creación artística o escritural la que tiene relevancia, sino más generalmente la capacidad discursiva de las corresponsales, su disposición para hablar de temas diversos, la contundencia con la que son capaces de exponer sus opiniones y, en fin, la confianza que otorgan a su propia capacidad enunciativa y agencial. Ejemplo de mujer que afronta con firmeza su escritura desde una posición autorizada es doña Lucía Carrillo de Albornoz, miembro de una de las principales familias de la nobleza criolla limeña del XVIII. Su privilegiada situación en la ciudad le permite interactuar con grupos de la élite bien informados y ella también exhibe, en las cartas a su hermano José, ese dominio de las noticias y emite firme opinión con respecto a ellas:

La barbaridad de los franceses¹⁷ tiene asombradas las gentes; pero tenemos el consuelo de creer probablemente que, conspiradas todas las potencias contra la Francia, lograremos el consuelo de subyugarlos y hacerles conocer sus errores con el escarmiento que experimentarán. () Ayer hubo una junta de guerra en el cuarto del virrey a que asistió el inspector y todos los coroneles. Me aseguran que lo determinado fue que se hicieron una porción de carpas para que salgan los oficiales que se nombrarán para el resguardo de los pueblos y playas en que se puede temer desembarco. También me aseguró anoche el comandante Torres, que manda la fragata la Gertrudis, que también está para hacerse otra junta de guerra de marinos para representar las providencias que se deben tomar para precaucionarse de una invasión o corsarios, que es lo que más se teme en el día.¹⁸

A los aspectos que hasta ahora se han ido apuntando como relevantes en la configuración de lo que hemos definido como *identidad epistolar* —en tanto en cuanto se fabrica en el propio texto y opera en él— de estas damas nobles, se podría añadir uno último que, aunque no aparece quizás con tanta frecuencia como los demás, también merece la atención en la lectura. Se trata de la construcción explícita de la propia imagen que las autoras de cartas llevan a cabo cuando el referente del texto son ellas mismas: cómo se definen, qué rasgos destacan de sí mismas. En este como en todos los demás elementos conformadores de esta identidad, lo relevante es no solo su aparición, sino también los fines textuales y pragmáticos a los que sirve su disposición. Se trata de registros

16. Véase, por ejemplo, la reciente publicación de Lewandoska con una interesante propuesta al respecto de la autoría en las escritoras del Siglo de Oro (2019).

17. La guerra a la que se alude en esta carta es la del Rosellón, que enfrentó a España y Francia entre 1793-1795. No debe perderse de vista que se habla de la Francia republicana y que Lucía había conocido ya las noticias de la Revolución, que la habían alarmado tremendamente, tal y como expone en otras cartas.

18. Carta de Lucía a José Carrillo de Albornoz. Lima, 20 de agosto de 1793 *apud* Martínez Pérez (2020: 246).

que sus autoras incluyeron en su día, en general, de un modo implícito en sus documentos; sin embargo, esto no quiere decir que sean necesariamente inconscientes: tal y como se ha ido sosteniendo, la práctica de la escritura es fruto de un aprendizaje, una herramienta que estas mujeres sabrían utilizar y cuyo resultado vendría modelado por los deseos de sus autoras, tanto en términos pragmáticos (qué desean conseguir) como representativos (cómo desean configurarse textualmente) y, por supuesto, sin prescindir de los evidentes vínculos entre ellos. Todo ello es importante, en definitiva, a la hora de presentarse ante el *otro* —el(los) destinatario(s) de la misiva— para establecer así algún tipo de relación, independientemente de sus fines.

La escritura epistolar como práctica de relación

Ya se ha apuntado cómo, por naturaleza, la carta es un texto que establece una relación entre una instancia emisora y otra receptora. Por ello, no como un aspecto ajeno a lo que hemos llamado *práctica de representación* sino como su correlato natural, se encuentra el entender las cartas también como una práctica de relación que ejecutan quienes escriben. Nuevamente, aquí importa —por las mismas razones que se han aducido— el género de la voz enunciativa. Posicionarse como mujer textualmente obliga a adoptar determinadas pautas de actuación que tienen un reflejo no solo en cómo se presentan a sí mismas, sino también en el dibujo que se hace del *tú* epistolar en el texto: en qué posición se le sitúa y a qué responde el establecimiento de la comunicación con él. Asimismo, cabe recordar que, aun tratándose de correspondencia privada,¹⁹ la naturaleza de los vínculos que se desplegaban a través de ella podían ser muy diversos, dado que las damas de la nobleza se relacionaban epistolariamente tanto con sujetos que les resultaban emocionalmente próximos (familiares, amigos) como con otros a quienes las ligaría su mera posición social, una variedad tipológica de destinatarios que es posible observar en aquellos casos en los que se conservan epistolarios al menos medianamente nutridos.

Los vínculos que las mujeres estableciesen a través de su correspondencia, por otra parte, vendrían definidos por la estructura más amplia en la que estuviesen insertadas; difícilmente en la sociedad premoderna ellas tendrían ocasión de fraguar relaciones a nivel individual. La familia era el ámbito por excelencia de desarrollo de la vida femenina (cuando no lo era el convento) y constituía, además, el “instrumento fundamental de la transmisión del patrimonio material y simbólico, para cuyo fin los grupos familiares constituyen sistemas de relaciones, es decir, estructuras operativas en las que cada elemento depende de los demás” (Pascua

19. Sobre el alcance de la terminología, en el ámbito de la correspondencia nobiliaria, de los conceptos de cartas “familiares”, “privadas”, “cortesanas”, véase Cruz Medina (2018: 451-452).

2005: 289). Desde este punto de partida ha de valorarse el alcance de los intercambios epistolares. Así, no conviene pensar exclusivamente en el valor que para cada una de ellas en particular tuviesen las acciones que se relatan y se realizan a través de las cartas, o con quien se establecen esas relaciones, sino situar sus estrategias en las del conjunto de su unidad familiar o su grupo de pertenencia.²⁰ Ese, además, es el motivo que justifica el parcial abandono de los preceptos patriarcales que defendían generalmente la pasividad de la mujer: que en estos casos ellas estaban siendo instrumentalizadas como agentes que podían contribuir a mejorar el capital económico o simbólico de sus casas, en cooperación con los miembros masculinos de las mismas (Coolidge 2018: 55-56).

Valorar en su conjunto las cartas enviadas por una corresponsal —y no solo los contenidos específicos de cada una de ellas— y su función como agente partícipe de las estrategias de grupo parece abocar naturalmente a la aplicación del análisis de redes, lo que desde la sociología ha venido introduciéndose en los últimos años tanto en estudios históricos como también literarios.²¹ Esta metodología puede aplicarse, además, tanto en lo que podríamos llamar la dimensión *extradiagética* (es decir, a partir del listado directo de destinatarios de cualquier remitente) como en la *intradiegética* (los vínculos mencionados dentro de las cartas, las personalidades a las que se hace referencia en ellas). La suma de estos dos niveles de análisis permitirá definir la red social tejida por la epistolografía, en la que ella misma se inserta: con qué tipo de personalidades se relaciona, a qué grupos sociales se vincula (incluidas, por supuesto, qué familias), qué relación previa existe entre emisora y receptores, cómo se ha propiciado esta... Los resultados de este tipo de estudios ubican socialmente a la escritora de las cartas, pero también delimitan el alcance de su capacidad de influencia, poniendo así en consonancia la doble articulación de las prácticas que definen el discurso epistolar: la de representación y la de relación.

La valoración desde esta perspectiva reticular podría ejemplificarse a partir de las ya citadas mujeres limeñas vinculadas a la familia Carrillo de Albornoz, que mantuvieron una intensa y estrecha correspondencia, muy especialmente con sus hermanos desplazados a la Península. Este excepcional epistolario familiar revela que sus vínculos epistolares contribuyeron a tejer una comunidad que

20. Tenemos en cuenta también las observaciones de Chartier sobre el giro de los estudios históricos en las últimas décadas: “El objeto de la historia no es más las estructuras y los mecanismos que rigen, fuera de toda intención o percepción subjetiva, las jerarquías sociales, sino las racionalidades y las estrategias que ponen en práctica las comunidades, los linajes, las familias, los individuos” (2000: 57-58).

21. No es posible realizar aquí una síntesis de la terminología y aplicaciones del análisis de redes al material epistolar. Remitimos para ello al trabajo de Imízcoz y Arroyo (2011) sobre la recreación de redes egocentradas de personalidades de las élites a partir de su correspondencia. Asimismo, en los últimos años el proyecto BIESES ha venido desarrollando una metodología propia para aplicar el análisis de redes a la producción impresa femenina cuyas bases se encuentran desarrolladas en el epígrafe “Las autoras y sus redes de sociabilidad” de su página web, www.bieses.net.

se desarrolló con intensidad entre los dos lados del océano y que sirvió para fraguar estrategias conjuntas. Por otra parte, además de ese ámbito familiar en el que se inscriben las corresponsales, algunas también manifiestan cartearse con otras personalidades del entorno sociopolítico al que pertenecieron, lo que las define como tejedoras de redes que sobrepasaron la dimensión doméstica y les granjearon mayor capacidad de influencia (Martínez Pérez 2020).²² Aún más evidente es el caso de una familiar de la rama peninsular de las anteriores, doña María Francisca Dávila Carrillo de Albornoz, condesa de Torrepalma, cuya ingente correspondencia revela una inmensa red de intercambios postales. Sus destinatarios abarcan desde los familiares más directos (su madre, su hermana), hasta personalidades relevantes dentro y fuera de las fronteras españolas, sobre todo en Italia y Viena, destinos a los que la vinculó la actividad política de su marido, Alonso Verdugo y Castilla, ministro plenipotenciario en Viena y Turín. Esa rica y extensa red epistolar de la condesa ha de leerse en consonancia con la intensa actividad social que desempeñó a título personal, tanto en la corte como en la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid, que presidió entre 1790 y 1801 (Bolufer Peruga en red).

Además de la reconstrucción y el análisis de estas redes en las que se insertaron las autoras, la dimensión del discurso epistolar como *práctica de relación* debe abordarse a partir de los contenidos específicos de las cartas. A diferencia de lo que ocurre en otros géneros, en el epistolar quien escribe no lo hace dirigiéndose a un lector modelo o inespecífico —un narratorio, diríamos a *la Genette*—, sino que apela a un destinatario concreto, vinculado a un sujeto real, lo que marca toda su construcción discursiva (Violi 1988: 29). Al partir de esta premisa, el autor escribe pensando en el otro, en el conocimiento que comparten, en la relación previa que existe o no entre ellos, en sus mutuos intereses y especificidades: tiene conferido, por tanto, un rol casi tan importante en la narración como el del propio autor (Melançon 1996: 33-34).²³ Es por ello que

22. Este tipo de referencias, como se ha sugerido, también sirve como estrategia de autorrepresentación de las propias autoras. Al enumerar su red de contactos, las mujeres están también definiendo su posición en su entorno y la valoración que merecen de aquellas personalidades a las que tienen acceso. Sería este también el caso, por ejemplo, de las cartas que Ana de Dietrichstein, dama al servicio de Ana de Austria, envía a su madre, Margarita de Cardona. De acuerdo con los trabajos de Cruz Medina, en ellas hace un retrato del desarrollo cotidiano de la vida en la corte la reina, cuarta mujer de Felipe II, pero también deja buena cuenta su propia posición y sus contactos en ella: “Yo sé desyr oy la Reyna y ydo Aranjues oy, y a llebado todas las damas. Y doña Catalina Laso bino acá el otro día antes y me preguntó si quería yr Aranjues, que la Reyna me llebaría. Yo le respondí que le besaba las manos por la merced que siempre me ase y que no tenía gana de yr Aranjues. Y todas lo tubieron por muy buena respuesta y no aber querido yr allá” (Carta de Ana de Dietrichstein a Margarita de Cardona. Madrid, 10 de mayo de 1574, *apud* Cruz Medina 2005: 435).

23. Este es uno de los aspectos —así como el carácter dialógico que le confiere el que los roles emisor/receptor se alternen— que aproximan conceptualmente la correspondencia a la conversación, por más que estas similitudes no puedan extenderse tanto como en ocasiones se ha propuesto.

examinar a los destinatarios de las cartas y las maneras en que se configuran en los textos es altamente relevante. La distancia social²⁴ entre los correspondientes determina evidentemente el tono y, también, la presencia de la expresión sentimental. El estudio de las emociones ha vivido un amplísimo desarrollo recientemente dentro de los estudios históricos y las diferentes metodologías que se han venido proponiendo desde ese campo también se han aplicado a la correspondencia.²⁵ Sin duda, el afecto y los sentimientos, y también su verbalización escrita, forman parte de las prácticas de relación que se registran en la escritura epistolar, aunque su lectura admite varios niveles. De un lado, resulta lógico pensar que muchas de las muestras que se encuentran en las cartas escritas entre personas próximas son meros recursos retóricos o incluso manifestaciones subjetivas de emociones; del otro, sin embargo, también ha de tenerse en cuenta la posible instrumentalización del discurso emocional y sus posibilidades.

En términos generales, las cartas son textos útiles, con algún fin. Este puede ser claramente detectable (una petición expresa, la transmisión de noticias) o no serlo tanto (mantener los vínculos con el destinatario). En cualquiera de los casos, el uso discursivo de las emociones es recurrente; el papel que puede cumplir, diverso; y esa finalidad, interesante desde el punto de vista analítico para entender cómo las autoras de epístolas lo usaron para relacionarse con sus destinatarios. Por ejemplo, en las cartas de María Teresa de Austria que Romero-Díaz estudia en el trabajo ya citado (2018), la hija de Felipe IV se dirige a varias destinatarias en España con las que busca mantener la relación que había establecido con ellas en la corte antes de marchar a Francia para casarse con Luis XIV en 1659. Hacer pervivir esos vínculos es importante para la nueva reina de Francia, porque le permite articular la compleja posición política que ejerce entre los dos estados. En esa búsqueda, la presencia de las emociones en los textos (además de ser empleadas específicamente para promover determinadas acciones en los destinatarios, como anota la propia Romero-Díaz) es un requerimiento necesario para mantener en un espacio de cercanía aquellas relaciones que se configuran solamente en un marco textual, dada la distancia física. Mediante la expresión del amor, pero también de la tristeza, la admiración o la nostalgia, el yo epistolar define su relación con las destinatarias como íntima, de confianza, lo que potencia el nivel de compromiso personal que albergarían aquellas y que sería ventajoso para la ejecución de las estrategias de ambas partes.

Además de este tipo de usos extensivos que permiten tejer o mantener vínculos, el lenguaje de los sentimientos se ha revelado siempre útil desde una

24. Empleamos aquí el concepto de acuerdo con sentido que se le confiere dentro de la pragmática: “la relación que existe entre el emisor y el destinatario, tal y como la definen las propiedades de los individuos, tanto las físicas o intrínsecas (edad, sexo, etc.) como las sociales (poder relativo, autoridad)” (Escandell 2005: 57)

25. Véase, por ejemplo, Bolufer Peruga (2016), Romero Díaz (2018) o Bouza (2019).

perspectiva pragmática, sirviendo como herramienta discursiva en momentos específicos.²⁶ El uso de la expresión emocional como forma de sutil coacción es uno de los más frecuentes, acompañando peticiones de diferente calado y tipo y buscando apelar así al compromiso del destinatario. Eso mismo pretende, por ejemplo, doña Aldonza Ochoa de Castro, que escribe desde el convento de Santo Domingo el Real de Madrid a la consorte del gran duque de Toscana Fernando I de Medici, Cristina de Lorena, solicitándole su atención, para lo que emplea recursos discursivos como los hasta ahora mencionados:

Sepa Vuestra Alteza que estoi mui triste i me siento mui desfavorecida en ver que Vuestra Alteza no se acuerda de azerme merced, que en faltándome esto me falta la vida, porque quiero a Vuestra Alteza con gran ternura. Quiero dar a Vuestra Alteza quenta cómo ha dos años que entregé a su enbajador de Vuestra Alteza i al secretario Horazio de la Rena dos cajas, i anbas eran una de búcaros de Portugal de todas echuras que oí estimarse acá en mucho serbía Vuestra Alteza con ellos; i la otra caja de labor. [...] Esto ha año i medio no he sabido si Vuestra Alteza ha rezibido estas rayas para que quisiera tornar a servir a Vuestra Alteza con más si a gustado dello, y con otras cosas diferentes suplico a Vuestra Alteza me favorezca en que bea io carta suia, i sepa io si a rezibido Vuestra Alteza este pequeño serbizio.²⁷

Cabe añadir que, como refiere Aldonza Ochoa de Castro, fue habitual en la época moderna el mandar no solo cartas, sino también regalos y envíos diversos que a veces (como en este caso) cumplían un papel en el intercambio de algún favor. Fuese como contraprestación con alguna expectativa o estando simplemente revestidos de algún otro valor simbólico o emocional para emisor y receptor, formaron también parte de las prácticas de relación que se ejecutaban en las cartas y, como tal, debe tenerse en cuenta tanto el valor intrínseco del objeto como las referencias que a él se hacen en el propio texto.

Conclusiones

La práctica de la escritura de cartas se conformó entre la nobleza, en esencia, como un artefacto comunicativo dispuesto a sus necesidades y sometido a las reglas que rigieron en general el desarrollo de su vida cotidiana. Fueron los miembros de la aristocracia quienes, de un lado, pudieron aprovechar más sus ventajas y encontraron en el intercambio postal un medio para la gestión de sus quehaceres diarios; del otro, además, como clase acostumbrada a las relaciones

26. Para un estudio de las emociones y la cortesía en cartas femeninas desde las metodologías de la pragmática lingüística *vid.* Álvarez *et al.* (2011).

27. Carta de Aldonza Ochoa de Castro a Cristina de Lorena. Madrid, 7 de abril, *apud* Franganillo Álvarez 2013: 381.

entre sí a través de la mediación de estrictos protocolos, las cartas cortesanas también cumplieron esa función de sociabilidad, muchas veces incluso vacía de otros contenidos o pretensiones más allá del establecimiento del mero contacto. Las mujeres de la nobleza, que evidentemente también participaron de las normas sociales de su grupo, escribieron sus misivas con ese telón de fondo. Es por todo ello que en el estudio de las cartas de la edad moderna es preciso mantener en el foco del análisis la dimensión social de la comunicación epistolar. Desde esa base, es posible plantear una metodología de análisis de los textos que, como aquí se ha intentado dibujar, evalúe las dos vertientes de cualquier protocolo que exija la sociabilidad entre dos individuos: la dimensión de autorrepresentación del sujeto enunciador y la dimensión relacional que este establece con respecto al otro al que interpela, sea cual fuere la manera.

Contemplando estas dos dimensiones, se ha intentado presentar aquí un aparato analítico para el estudio las cartas de las mujeres de la nobleza que, además, no olvide la sexuación que necesariamente las misivas reproducen, dados sus vínculos con la realidad extratextual. En tanto que mujeres, los sujetos escribientes de estas piezas epistolares se definieron a sí mismas de acuerdo con unos esquemas aprendidos —como prácticas, por tanto— y que rigieron las mentalidades de la primera modernidad. Evaluar cómo es ese retrato de sí mismas que emana de las cartas (su agencia, su autoridad, su definición cosmológica, etc.) permite desentrañar qué posición adopta la voz enunciativa para desarrollar, a su vez, la otra dimensión que conforma esos textos: la de la práctica de relación. Comprender esas relaciones sería, por tanto, la otra necesaria cara de la moneda del análisis: con quién se tendía ese puente, cuál era la red de estas mujeres y qué posición ocupaban dentro de ellas, cuáles eran los mecanismos que se empleaban para dirigirse o interpelar al otro, y en qué posición se situaba textualmente a aquel, son jalones interpretativos necesarios para desvelar los entresijos del discurso epistolar y los motivos y objetivos que se perseguían con su instrumentalización.

Sobre todo ello sobrevuela, finalmente, la voluntad de entender la intervención femenina en su sociedad y su papel más allá de la clamorosa ausencia en los espacios públicos, ocupados esencialmente por figuras masculinas. Desde lo privado y bajo una forma de escritura que el canon antropocéntrico entendió como marginal, sin interés o insignificante, las mujeres dejaron registradas sus voces con una autoridad difícil de encontrar fuera del ámbito íntimo para exponer sus opiniones, gestionar su patrimonio y los intereses de su familia, confrontar ideas e influir en la toma de decisiones, a veces, en las más altas esferas. Es, por ello, que el análisis de los textos epistolares ha de abordarse desde una metodología que contemple todas sus dimensiones discursivas y los aspectos de su práctica: solo así se podrá valorar adecuadamente su interés y relevancia en la construcción del relato histórico.

Bibliografía

- AGUILAR SALAS, María de Lourdes, “Imagen de las Indias en cartas escritas por mujeres en el siglo XVI”, en *La voz del silencio I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, ed. Cristina Segura, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1992, pp. 157-172.
- AHUMADA, Eulàlia de, “L’epistolari d’Hipòlita Roís de Liori, comtessa de Palamós (Arxiu del Palau, s. XVI)”, *Caplletra*, 31 (2001), pp. 25-40.
- ÁLVAREZ, Alexandra, Micaela CARRERA y María Josefina VALERI, “Emotividad y cortesía en la colonia: cartas de mujeres merideñas”, *Lenguaje*, 37, 1 (2011), pp. 33-67.
- ARBELO GARCÍA, Adolfo I., “Familia y redes sociales en Canarias durante el siglo XVIII: una visión desde los los epistolarios privados”, en *Las cartas las inventó el afecto. Ensayos sobre epistolografía en el Siglo de las Luces*, ed. Rafael Padrón Fernández, Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2013, pp. 81-133.
- AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1962.
- BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a la prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- BENAVENT, Júlía, “MAUSTRIA. Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Estudio del corpus documental”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 4 (2016), pp. 211-216. *Bibliografía de Escritoras Españolas (BIESES)*, 04-04-20, <www.bieses.net>
- BOLUFER PERUGA, Mónica, “María Francisca Dávila Carrillo de Albornoz”, *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, 10-05-20, <<http://dbe.rah.es/>>.
- BOLUFER PERUGA, Mónica, “En torno a la sensibilidad dieciochesca: discursos, prácticas, paradojas”, en *Las mujeres y las emociones en Europa y América. Siglos XVII-XIX*, ed. M.^a Luisa Candau Chacón, Santander, Ed. Universidad de Cantabria, 2016, pp. 29-56.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- BOUZA, Fernando, “Escribir a corazón abierto. Emoción, intención y expresión del ánimo en la escritura de los siglos XVI y XVII”, *Varia Historia, Belo Horizonte*, 35, 68 (2019), pp. 507-534.
- CALVO, Hortensia y Beatriz Colombí, *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert-Bonilla, 2015.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de oro*, Madrid, Akal, 2006.
- CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CONTINI, Alessandra, *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo. Atti della giornata di studio, Firenze, Archivio di Stato, 5 marzo 2001*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2005.

- COOLIDGE, Grace E., “Aristocracia y élites urbanas”, *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, ed. Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid, UNED, 2018, pp. 41-55.
- COUCHMAN, Jane y Ann CRABB, *Women's letters across Europe, 1400-1700: form and persuasion*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2005.
- CRUZ MEDINA, Vanessa de, “Manos que escriben cartas. Ana de Dietrichstein y el género epistolar en el siglo XVI”, *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*, 3-4 (2003-04), pp. 161-185.
- CRUZ MEDINA, Vanessa de, “‘Y porque sale la reyna a senar acabo, que es mi semana de serbir’: la vida en palacio de la reina Ana, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en las cartas de Ana de Dietrichstein”, en *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Madrid, 2-4 de junio de 2004)*, coord. María Victoria López Cordón y Gloria Franco Rubio, vol. I, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2005, pp. 427-445.
- CRUZ MEDINA, Vanessa de, *Cartas, mujeres y corte en el Siglo de Oro*, tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- CRUZ MEDINA, Vanessa de, “Correspondencia privada”, en Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz (eds.) *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid, UNED, 2018, pp. 449-466.
- DADSON, Trevor J. y Helen H. REED, *Epistolario e historia documental de Ana de Mendoza y de la Cerda, princesa de Éboli*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- DAYBELL, James, *Early Modern Women's Letter Writing, 1450-1700*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2001.
- DAYBELL, James, *Women Letter-Writers in Tudor England*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- DAYBELL, James y Andrew GORDON (eds.), *Women and Epistolary Agency in Early Modern Culture, 1450-1690*, Londres, Routledge, 2016.
- DIAZ, Brigitte y Jürgen SIESS, *L'Épistolaire au féminin: Correspondances de femmes (XVIIIe-XXe siècle)*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2005.
- DÍAZ, Mónica y Rocío QUISPE-AGNOLI, “Introduction: Uncovering women's colonial archive”, en *Women's Negotiations and Textual Agency in Latin America, 1500-1799*, Londres/Nueva York, Routledge, 2016, pp. 1-17.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam, “‘La palabra no olvida de dónde vino’. Para una poética dialógica de la diferencia”, en *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencias*, coord. Iris M. Zavala y Miriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 2011, pp. 77-125.
- ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ESCANDELL, M. Victoria, *La comunicación*, Madrid, Gredos, 2005.

- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, “Correspondencia de doña Magdalena de Bobadilla”, *Revue Hispanique*, 8 (1901), pp. 1-59.
- FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra, “La relación epistolar entre la Gran Duquesa Cristina de Lorena y algunas nobles españolas durante las décadas de 1590 y 1620”, *ARENAL*, 20, 2 (2013), pp. 369-394.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., Katrin KELLER y Andrea SOMMER-MATHIS (eds.), *De puño y letra. Cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2019.
- GOLDSMITH, Elizabeth C. y Colette-H. WINN, *Lettres de femmes. Textes inédits et oubliés du XVIe-XVIIIe siècles*, París, Champion, 2005.
- GRASSI, Marie-Claire, *L'art de la lettre au temps de la Nouvelle Héloïse et du Romantisme*, Gèneve, Éditions Slatkine, 1994.
- GUILLAUME-ALONSO, Araceli, “Lettres à mon père. Aspects des rapports homme femme, à la fin du XVIIe siècle, à travers la correspondance de Victoria de Toledo”, en *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI et XVII siècles. Réalités et fictions*, ed. Augustin Redondo, París, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 79-94.
- HÆTTNER AURELIUS, Eva, *Women's language: an analysis of style and expression in letters before 1800*, Lund, Nordic Academic Press, 2012.
- HOWELL, Martha, “The Problem of Women's Agency in Late Medieval and Early Modern Europe”, en *Women and Gender in the Early Modern Low Countries, 1500-1750*, ed. Sarah Joan Moran y Amanda C. Pipkin, Leiden, Brill, 2019, pp. 21-31.
- IMÍZCOZ BEUNZA, José María, “Familia y redes sociales en la España Moderna”, en *La familia en la historia*, ed. Francisco Javier Lorenzo Pinar, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 135-186.
- IMÍZCOZ BEUNZA, José María, y Lara ARROYO RUIZ, “Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de redes egocentradas”, *REDES-Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 21, 4 (2011), pp. 98-138.
- JARDIN, Jean-Pierre, José Manuel NIETO SORIA, Patricia ROCHWERT-ZUILLI y Hélène TIEULIN-PARDO (coords.), *Cartas de mujeres en la Europa medieval. España, Francia, Italia, Portugal (siglos XI-XV)*, Madrid, La Ergástula, 2018.
- KABORYCHA, Lisa, *A Corresponding Renaissance Letters Written by Italian Women, 1375-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- LEWANDOSKA, Julia, *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid /Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2019.
- LÓPEZ CORDÓN, M^a. Victoria, “La fortuna de escribir: escritoras de los siglos XVII y XVIII”, en *Historia de las mujeres en España y América latina. II El mundo moderno*, dir. Isabel Morant, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 193-234.
- MARÍA JESÚS DE ÁGREDA, *Cartas a Felipe IV*, ed. Consolación Baranda Leturio, Madrid, Castalia, 2001.

- MARTÍNEZ PÉREZ, Gabriela, *El epistolario de las Carrillo de Albornoz: cartas de mujeres en la aristocracia limeña del setecientos*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2020.
- MARTOS, María y Julio Neira (coords.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid, UNED, 2018.
- MELANÇON, Benoît, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII siècle*, Québec, Fides, 1996.
- NAVARRO BONILLA, Diego, *Del corazón a la pluma. Archivos y papeles privados femeninos en la Edad Moderna*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- NISS, Fritz, “Un genre féminin ?”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6 (1978), pp. 994-1003.
- NICO OTTAVIANI, Maria Grazia, *Me son missa a scriver questa lettera : lettere e altre scritture femminili tra Umbria, Toscana e Marche nei secoli XV-XVI*, Nápoles, Liguori, 2006.
- OTTE, Enrique, *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*, Sevilla, V Centenario, Consejería de Cultura, 1988.
- PASCUA, María José de la, “Las relaciones familiares. Historias de amor y conflicto”, en *Historia de las mujeres en España y América latina. II El mundo moderno*, dir. Isabel Morant, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 287-315.
- RAY, Meredith Kennedy, *Writing gender in women's letter collections of the Italian Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.), 22-03-2020, <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- REQUESENS I ROÍS DE LORI, Estefanía, *Cartes intimes d'una dama catalana del s. XVI: epistolari a la seva mare la comtessa de Palamós*, ed., pról., transcr. y notas M. Guisado, Barcelona, La Sal, 1987.
- REQUESENS I ROÍS DE LORI, Estefanía e Hipólita Roís de Lori, *Epistolaris d'Hipòlita Roís de Liori i d'Estefania de Requesens (segle XVI)*, ed. y est. introd. E. de Ahumada Batlle, Valencia, Universidad, 2003.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, “Autoridad y genealogías femeninas en torno a la Infanta María Teresa de Austria”, *Letras femeninas*, 35, 1 (2009), pp. 311-335.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, “Mujeres y poder”, en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, ed. Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid, UNED, 2018, pp. 377-402.
- SÁNCHEZ, Magdalena S., *The Empress, the Queen, and the Nun: Women and Power at the Court of Philip III of Spain*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- SEARLE, John, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1969.
- SILVA, Yamile, *Prácticas escriturales femeninas: espacialidad e identidad en epístolas en la colonia (Rio de la Plata, Siglos XVI- XVII)*, Dissertations University of Massachusetts–Amherst, paper 414, 2011.
- VIOLI, Patricia, “Présence et absence. Stratégies d'énonciation dans la lettre”, en

La lettre. Approches sémiotiques, ed. Algirdas Julius Greimas *et al.*, Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1998, pp. 27-35.

ZARRI, Gabriella (dir.), *Per Lettera. La Scrittura Epistolare Femminile Tra Archivio E Tipografia, Secoli XV-XVII*, Roma, Viella, 1999.

ZAVALA, Iris M., “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencias*, coord. Iris M. Zavala y Miriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 27-76.



Documentos inéditos citados

- Carta de la condesa de Morente al duque de Béjar. Madrid, 26 de enero de 1645. Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, C.245, D.374-375.
- Carta de la condesa de la Mirándola a fray Francisco Jiménez de Cisneros. Roma, 25 de junio de 1511. Archivo Histórico de la Nobleza, Universidades, 748, n.47.
- Carta de la Condesa de Paredes dirigida a fray Francisco Jiménez de Cisneros. Toledo, 12 de febrero de 1513. Archivo Histórico de la Nobleza, Universidades, 748, n. 121.
- Carta de la condesa de Paredes dirigida a fray Francisco Jiménez de Cisneros. Toledo, 20 de enero de 1512. Archivo Histórico de la Nobleza, Universidades, 748, n. 76.

El *Alarcos* de Friedrich Schlegel, ¿un drama a la calderoniana?¹

Irene Pacheco

Universitat de València
irene.pacheco@uv.es

Recepción: 18/04/2022, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

Al calor del interés por la cultura y las letras hispanas que crece en Alemania desde la segunda mitad del siglo XVIII, nacen piezas dramáticas inspiradas en ambientes o personajes españoles. Ejemplos de ello son *Clavijo* (1774) de Goethe, o *Ponce de León* (1804) de Brentano. En algunos de los estudios fundamentales sobre el calderonismo alemán romántico, se alude al *Alarcos* de Friedrich Schlegel como una tragedia compuesta bajo el influjo calderoniano, sin más profundización. A partir de ahí, este artículo investiga la relación de esta obra de Schlegel con Calderón y la literatura española, para determinar que esta va más allá del componente temático. El *Alarcos* de Schlegel, además de recuperar la leyenda hispana del conde Alarcos, fue una pieza innovadora y controvertida porque imitó la forma polimétrica del teatro barroco español. Schlegel trató de proyectar en su pieza la convicción romántica de la imbricación intrínseca entre forma y contenido, aspecto que vio encarnado en el teatro barroco español. Por tanto, ante la ausencia de un testimonio crítico que explique la interpretación que el Romanticismo alemán hizo de la forma del teatro del Siglo de Oro, el *Alarcos* de Schlegel contribuye a llenar ese vacío.

Palabras clave

Teatro del Siglo de Oro; polimetría; asonancia; tragedia; Romanticismo alemán.

1. Este trabajo se beneficia de la Ayuda para la formación de doctores PRE2020-094755 otorgada por el Ministerio de Ciencia e Innovación y, a su vez, es parte del proyecto de I+D+i, referencia PID2022-136431NB-C62, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033.

Abstract

English title. Friedrich Schlegel's *Alarcos*. A drama in the style of Calderón? Germany's increasing fondness of Spanish literature and culture starting in the second half of the 18th century spawned dramas inspired in Spanish settings or characters. Examples of this are *Clavijo* (1774) by Goethe or *Ponce de León* (1804) by Brentano. Some key studies on German Romantic Calderonism mention *Alarcos* by Friedrich Schlegel as a tragedy influenced by Calderón without digging any deeper. Starting from this premise, this article investigates the relationship between Schlegel's work and Calderón and Spanish literature to argue that it goes beyond a thematic similarity. Apart from recovering the Spanish legend of Count Alarcos, Schlegel's *Alarcos* was an innovative and controversial work because it imitated the polyrhythm in Spanish Baroque theater. Schlegel attempted to portray through his work the intrinsic tie between form and content, which in his eyes was embodied in Spanish Baroque theater. Therefore, given the absence of a critical testimony explaining German romantics' interpretation of form in Spanish Golden Age theater, Schlegel's *Alarcos* helps fill that void.

Keywords

Golden Age theater; polyrhythm; assonance; tragedy; German Romanticism.

Introducción

La obra literaria de F. Schlegel (1772-1829), en comparación con su producción crítica, no recibió demasiado interés. En particular, el drama de *Alarcos* de 1803 ha quedado fuera del canon de la literatura romántica alemana y la germanística ha tendido a contemplarlo con recelo. En su edición crítica, Dehrmann (2013: 210) llama la atención al respecto y anima al estudio de *Alarcos* alegando que, del mismo modo que *Lucinde* (1799), se trata de una manifestación literaria de la poética romántica y la propuesta estética de Friedrich Schlegel. Esto es cierto, pero, en esta ocasión, el drama de *Alarcos* interesa no tanto como reflejo de los principios estéticos románticos sino, más bien, en la medida en que cons-

tituye una materialización de la interpretación del drama español del Siglo de Oro en el Romanticismo alemán.

El hecho de que el teatro del Siglo de Oro, particularmente el de Calderón, sea identificado por los románticos alemanes como obra romántica por excelencia, por un lado, y que el *Alarcos* de Schlegel se constituya como un intento de ejemplificar qué es el drama romántico, explica que en esta pieza dramática ambas cuestiones, el calderonismo alemán y la estética romántica, se encuentren imbricadas y proyectadas. Es por esto que el *Alarcos* de Friedrich Schlegel, junto con las traducciones de obras calderonianas llevadas a cabo por su hermano August Wilhelm, son documentos mucho más reveladores para la comprensión de la interpretación romántica del drama del Siglo de Oro que los escasos testimonios teóricos.

En varias ocasiones, la crítica se ha referido al *Alarcos* como una obra concebida al calor del teatro de Calderón (Tiemann 1936: 165; Sullivan 1983: 243; Hoffmeister 1980: 146-181). Lo cierto es que, como señala Becker-Cantarino (1980: 121-133), España sirvió como inspiración para los autores alemanes ya en el siglo XVIII y *Alarcos* puede englobarse en esa hilera de obras a la hispana. Del mismo modo que *Claudine von Villa Bella* de Goethe, *Ponce de León* de Brentano o todavía el *Almansor* de Heine, que recrean personajes, costumbres y ambientes españoles, el *Alarcos* de Schlegel refunde la leyenda hispana del romance del conde Alarcos, que ya contaba con dramatizaciones áureas hispanas de la mano de Lope y otros. Sin embargo, el contenido del drama se relega a un segundo plano porque lo que realmente interesa, a la hora de concebir la obra como propuesta romántica pero también como interpretación práctica del drama hispano, es el modo de hacer, la configuración de la obra, su mecanismo y su forma externa, que provienen de la influencia del teatro de Calderón. En la reseña de F. T. Mann, “Ueber Friedrich Schlegel’s *Alarcos*” (*apud* Dehrmann 2013: 118),² se subraya que precisamente la forma del texto es la particularidad que hay que destacar:

Die glänzendste Seite des vorliegenden Products, nicht in Rücksicht seiner selbst [...] sondern in Vergleichung mit andern, antiken oder modernen Werken ähnlicher Art, ist seine Form, wodurch es zum Theil ein ganz neues Kunstgebiet eröffnet. [Lo más brillante del producto que aquí tenemos, no en cuanto a sí mismo sino en comparación con otras obras antiguas y modernas parecidas, es su forma, a través de la que, en parte, se abre un nuevo campo artístico.]³

Efectivamente, el interés de la obra reside en su forma, también si se la concibe como vía de acceso al calderonismo romántico alemán. La forma del texto,

2. Todas las referencias a recensiones de la época se citan por la recopilación que proporciona el editor.

3. Todas las traducciones de citas en prosa son de la autora del artículo.

como tratará de mostrar este artículo, es una imitación de la fisonomía del drama áureo, a pesar de que la crítica que señala el parentesco entre el teatro de Calderón y *el Alarcos* tiende, como aquí Forster (2013: 10), a eludir esta peculiaridad:

[...] his romantic play *Alarcos* (a work notable for its imitation of the Spanish playwright Calderón, who became increasingly important to the Schlegels as a model of romantic literature from this time on).

La forma del teatro áureo llama la atención especialmente a los románticos de Jena porque en ella encuentran, como se explicará a continuación, el ideal reconciliador del arte romántico, donde deben aunarse los diferentes períodos de la historia en sus distintas manifestaciones literarias. Con la intención de lograr esa reconciliación romántica, Friedrich Schlegel utiliza la polimetría y la asonancia, aspectos ajenos a la dramaturgia alemana hasta entonces, para crear su modelo de drama romántico que, formalmente, como cabe esperar, es un calco del drama español del Siglo de Oro. El modelo se lo proporciona su hermano A.W. Schlegel, con unas traducciones de Calderón que reproducen todo el aspecto formal e introducen en Alemania la métrica española:

Genauere Nachbildungen spanischer Versmaße und Strophenformen lieferte August Wilhelm Schlegel mit seiner Verdeutschung von Calderón-Dramen (Kofler 2007: 1746) [August Wilhelm Schlegel proporciona, con su germanización de Calderón, reproducciones exactas de la métrica y las formas estróficas españolas.]

En efecto, el *Spanisches Theater* de Schlegel presta especial atención a toda a polimetría, ritmo, retórica y recursos auditivos de Calderón. A diferencia de la Ilustración alemana (*Aufklärung*) que concibe el teatro clásico español como fuente de materiales que deben ser adaptados,⁴ el Romanticismo alemán ve a Calderón “nicht als eine Fundgrube für dramatische Inventionen, sondern als Beispiel einer großen ‘romantischen’ Poesie” (Tiemann 1936: 160) [no como una mina de invenciones dramáticas, sino como ejemplo de una gran poesía romántica], en la que la forma es la protagonista.

4. Dieze, por ejemplo, en su traducción de *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez (1769: 330), comenta al respecto las comedias españolas que “auch für unsere Dichter, die für die Bühne arbeiten, eine unermesslich reiche Fundgrube sein würden, woraus sie nicht allein große Menge von Sujets, Planen, Situationen und Charakteren nehmen sondern auch viele dieser Stücke mit leichter Mühe in regelmäßige verwandeln und mit den nötigen Änderungen für unsere Bühne umarbeiten könnten” [esto puede ser una mina riquísima para nuestros poetas que trabajan para la escena, pues de ahí pueden no solo tomar gran cantidad de sujetos, tramas, situaciones y caracteres, sino que además pueden adaptar, con poco esfuerzo, muchas de estas piezas a una forma regulada y con las variaciones que sean precisas para nuestra escena.]

El fracaso escénico de *Alarcos*

La cuestión de la forma dio lugar a numerosos enfrentamientos entre autores alemanes durante el siglo XVIII. Ante la problemática de cómo germanizar correctamente a autores extranjeros, Homero o Shakespeare dividieron a sus admiradores en dos bandos claramente diferenciados a cada lado de una brecha bien profunda entre la forma y el fondo (Fuhrmann, 1987). Lo mismo ocurrió con la literatura española y, de modo muy evidente, con Calderón.

El Calderón alemán puede concebirse *grosso modo* como un coloso bifronte. Aunque en el ámbito hispano el Calderón de A. W. Schlegel haya recibido mayor atención, no hay que olvidar que, a la hora de la verdad, es decir, sobre las tablas, el Calderón que verdaderamente triunfó en Alemania fue uno muy distinto al de Schlegel y, sin embargo, el mismo. Mientras que el de Schlegel prioriza un apego extremo a todos los aspectos formales, el Calderón de Schreyvogel y la tradición traductora vienesa se libera de la palabra poética y se adapta a los convencionalismos que reclama el público alemán. No por ello, sin embargo, puede negársele la fidelidad con su original hispano, como sí ocurre en adaptaciones más tempranas, como es el caso del conocido *Amtmann Graumann*, donde de Pedro Crespo quedan poco más que algunos parlamentos casi intactos que no casan con su nueva circunstancia.⁵

Qué hacer con Calderón, con su retórica barroca y su colorido métrico, fue una cuestión que ocupó a los hispanistas alemanes románticos. Goethe, por ejemplo, osciló entre ambas posturas. Como director en Weimar, no dudó en exigir al público un refinamiento mayor del que este estaba dispuesto a conceder (Goethe 1963: 503). Con ese propósito escenificó al Calderón de Schlegel, como cuenta Tiemann (1936: 173):

Demnach hat er [Goethe] die spanischen Schauspiele dazu benutzt, den Geschmack des Publikums daran zu gewöhnen, auf der Bühne die Befriedigung der höheren Forderungen der Einbildungskraft zu verlangen. [Goethe ha utilizado el drama español con el fin de acostumar el gusto del público a exigir que el tablado satisficiera las más altas demandas de su capacidad imaginativa.]

Con todo, posteriormente asume la extrañeza de un Calderón germanizado con todas sus particularidades formales y advierte que traer a autores españoles al tablado alemán sin filtrarlos previamente podía no resultar buena idea.⁶ En este sentido, por ejemplo, respecto a Shakespeare y Calderón, decía Goethe (1963: 947):

5. Sobre la superficialidad con la que la obra de Schröder refunde la original de Calderón, véanse, por ejemplo, Farinelli (1893: 114), Tiemann, (1936: 157), Brüggemann (1964: 147- 148), Günther (1926), Sullivan (1993: 169- 170), Franzbach (1982: 117-118).

6. Para una aproximación a las variables posiciones de Goethe ante Calderón en calidad de poeta, de director teatral y de crítico, véase Tiemann (1936: 170- 176).

Shakespeare und Calderon haben solchen Vorlesungen einen glänzenden Eingang gewährt; jedoch bedenke man immer dabei, ob nicht hier gerade das imposante Fremde, das bis zum Unwahren gesteigerte Talent der deutschen Ausbildung schädlich werden müsse! [Shakespeare y Calderón les han brindado una brillante entrada a estas conferencias; sin embargo, siempre queda advertir si su imponente extrañeza y su talento llevado hasta lo inverosímil podrían ser dañinos para la formación alemana.]

Tiemann (1936: 171- 173) señala el interés de Goethe por la métrica calderoniana que, del mismo modo que otros poetas de su tiempo, ensayó en sus propias obras originales. El crítico apunta, además, que esta atracción por la forma del drama áureo condujo a Goethe a enrolarse en el proyecto de los Schlegel de llevar a la escena obras de teatro de gran complejidad retórica y métrica.

Del mismo modo que el refinamiento formal o los convencionalismos de una obra de teatro extranjera propios de su época podían provocar rechazo o devoción, la dramaturgia alemana del XVIII se encontraba escindida entre los defensores de un teatro trivial y entregado a las exigencias del público, y un teatro altisonante, culto y artístico. El *Alarcos* de Schlegel nace en este contexto. Como señala Dehrmann (2013: 217), la crítica de *Alarcos* se enfocó en gran medida no en el drama en sí sino en lo que este representaba en el panorama teatral de la época:

Die öffentliche Diskussion um Schlegels *Alarcos* wurde also maßgeblich von einem Streit zwischen zwei Lagern bestimmt. Vereinfacht gesprochen, kämpft das Lager 'Schlegel-Goethe' gegen das Lager 'Kotzebue'. (...) Ist Schlegels *Alarcos* also ein kollaterales Opfer dieses Streit? [La discusión pública sobre el *Alarcos* de Schlegel se vio determinada por una disputa entre dos grupos. Dicho sencillamente, el grupo de Schlegel y Goethe luchaba contra el de Kotzebue. ¿No es el *Alarcos* de Schlegel un daño colateral de esta disputa?]

La puesta en escena de *Alarcos* se llevó a cabo gracias a la aprobación de Goethe que, como director teatral, recibió numerosas críticas por monopolizar el tablado con piezas que no respondían al gusto popular y tratar de imponer al público cómo recibir tales obras. En una reseña de 1802, se lee:

Wir wünschen nochmals zur Ehre des Hrn. v. Göthe, daß es nicht wahr sein möge, daß er Dünkel und Parteylichkeit so weit getrieben habe, dem Weimarschen Parterre zu verbieten, über eine klare Absurdität zu lachen, und einem Schrifsteller zu verbieten, ein zu Weimar aufgeführtes Stück (...) seiner Ueberzeugung gemäß zu beurtheilen (*apud* Dehrmann 2013: 113). [Nos gustaría que, por el honor del señor Goethe, no fuese cierto que haya llevado tan lejos la arrogancia y la parcialidad como para prohibir a la platea de Weimar reírse de una clara absurdidad, y prohibir también a un escritor (...) juzgar según su propio convencimiento una pieza representada en Weimar.]

Según los testimonios de la época, el episodio de *Alarcos* resultó en un completo fraude escénico en el que Goethe se vio obligado a imponer su autoridad. La obra se estrenó en Weimar en 1802 ante un público con grandes expectativas que, sin embargo, se mostró muy reacio al aplauso. El fracaso culminó cuando, en un pasaje muy próximo al final, se escucharon risas entre los espectadores. Se trataba del verso que anunciaba la muerte del rey, “Aus Furcht zu sterben, ist er gar gestorben” [del miedo a morir, se murió], cuyo carácter paradójico abunda en todo el drama. Ante las carcajadas, Goethe se levantó y ordenó silencio (Scholl 1906: 177; Dehrmann 2013: 112, 145- 147).

Scholl cuenta que Schiller prepara el estreno de la obra no sin reparo y advierte a Goethe que el bando contrario (entiéndase el mencionado “grupo Kotzebue”) aprovechará la ocasión para mofarse: “Einem Schritt zum Ziele werden wir durch diese Vorstellung nicht thun, oder ich müsste mich ganz betrügen” [Con esta representación no estaremos caminando hacia el objetivo, o yo estoy muy equivocado]. Con todo, Goethe apuesta por el beneficio que traerá el colocar sobre tablas alemanas la colorida versificación de *Alarcos*: “was wir dabei gewinnen scheint mir hauptsächlich das zu sein, dass wir diese äusserst obligaten Sylbenmasse sprechen lassen und sprechen hören” (Scholl 1906: 177) [me parece que lo que ganamos con esto es fundamentalmente que así podremos dejar hablar y escuchar hablar a estas estrofas muy necesarias.]

Tal y como sospechaba Schiller, el *Alarcos* recibió numerosas críticas en la época. En gran parte de sus reseñas prima un tono burlesco y despectivo. Por ejemplo, la ya citada reseña de 1802 arranca dictaminando que “wenn der jüngere Herr Schlegel durch dieses Trauerspiel seinen noch bis auf den heutigen Tag bezweifelten Dichterruhm zu begründen vermeint hat: so ist er von seinen Genius nie übler berathen worden, als diesesmal” (*apud* Dehrmann 2013: 109) [si el joven Schlegel cree que con esta tragedia ha justificado su talento poético, hasta hoy puesto en duda, entonces nunca se ha dejado aconsejar tan mal por su genio como en esta ocasión] y en 1803, un reseñador anónimo se indigna de que un medio público hable de la representación de *Alarcos* en Weimar como un éxito y replica que “Zur Steuer der Wahrheit, muß ein Augenzeuge erklären, daß jede Behauptung eine Verläumdung für die geschmackvollen Einwohner von Weimar enthält” (*apud* Dehrmann 2013: 145) [Por el bien de la verdad, un testigo debe aclarar que esta afirmación es una difamación para el público de buen gusto de Weimar].

En su *Geschichte* de 1812, Friedrich Schlegel (1843, II: 128) advierte sobre el peligro de imitar sin restricciones el drama español dada la imposibilidad para los alemanes de incorporar las formas de la dramaturgia hispana. Parece muy probable que el episodio de *Alarcos* le hubiera obligado a asumirlo.

Asonancia y romance: material hispano en *Alarcos*

El estreno de *Alarcos* fue un experimento arriesgado porque proponía una concepción del drama como artefacto musical al que el público alemán no estaba acostumbrado e incorporaba recursos auditivos como la asonancia o la polimetría que no cuajaban bien en la semiótica acústica germana. De modo paralelo, el patetismo de la obra, reflejado también en la retórica barroca, que aspiraba a la admiración y la conmoción del público, no provocó sino risa y extrañamiento.

En su *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Bouterwek (1804, III: VIII-IX) sugiere guardarse de la asimilación de las formas españolas, a pesar de la influencia positiva que la literatura hispana puede y debe tener en las letras germanas:

Deutsches Gemüht und spanische Phantasie in kräftiger Vereinigung, was könnten die nicht hervorbringen! (...) Sollte es aber in der deutschen Literatur bei dem Übersetzen aus dem Spanischen, und bei dem Nachahmen und Nachstümpfern der spanischen Formen sein Bewenden haben, dann würde die alte Deutschheit freilich nur wieder in veränderter Gestalt ihre traurige Seite zur Schau tragen. [El carácter alemán y la fantasía española sólidamente reunidos, ¡qué no podría salir de ahí! Pero si la literatura alemana se conforma con traducir del español y con imitar y chapuclear las formas españolas, entonces la antigua esencia alemana, alterado su aspecto, alardearía de nuevo solo de su parte más triste.]

En efecto, una cuestión que a menudo preocupa a los estudiosos de la traducción es la reproducción de la forma del texto. En lo relativo al arte dramático, una parte de la crítica considera que el aspecto formal pierde su prioridad en la traducción. La forma de la obra debe ser familiar al intérprete y al público y, por ello, “sequences of sounds which are difficult to articulate and which the audience may mishear are unsuitable” (Levy 2011: 129). En este sentido, Link (1980) advierte que la traducción debe adaptar con el fin de hacer entendible la obra a la audiencia a la que se destina. Si esta no puede entender el texto meta o le resulta extraño, se contradirá al horizonte de expectativas y fallará la comunicación del acto dramático. Por su parte, Nowra (1984: 15) hace hincapié en esta pronunciabilidad exigida: “by making the play attractive to an audience and speakable, one has [...] to move far from the original”.

Con la polimetría, entendida como signo en tanto rasgo distintivo y traducible, ocurre que mientras es natural a la dramaturgia áurea, no cuaja en la escena alemana, precisamente porque resulta ajena a los convencionalismos formales y auditivos de esta.⁷ La forma frecuente del drama alemán del momento era o

7. Sobre la recepción de la asonancia y el romance, véase la monografía de Ohlischlaeger (1926) y particularmente lo que dice la autora (1926: 35) acerca de la postura reacia de Herder a encapricharse con germanizar formas que son ajenas al alemán. Sobre la traducción de la asonancia en el Calderón de Schlegel, véase “Romance y asonancia en el Calderón alemán”, *Anuario calderoniano*, en prensa.

bien la prosa o bien el verso blanco (*Blankvers*) de carácter también prosaico, regular y sin rima.

La forma del drama barroco español se rechazó en numerosas ocasiones, incluso cuando se pretendió una traducción fiel de la obra. La actitud de Schreyvogel como traductor de Calderón y Moreto es contraria a la de A. W. Schlegel precisamente porque aquel considera una aberración el apego que este guarda a la forma del texto ya que así se obstruye la verdadera esencia del drama:

Dieser Pedantismus der Form hat unsere Aufmerksamkeit von dem inneren Wesen der Kunst immer mehr abgelenkt, und ist insbesondere Ursache, warum wir von dem eigentlichen Zustande des spanischen Theaters ungleich weniger wissen, als man nach dem vielen Gerede, das seit 15 Jahren davon gemacht wird, glauben sollte (*apud* Maley 1978: 365). [El pedantismo de la forma ha desviado nuestra atención de la esencia del arte, y es la causa por la que sabemos mucho menos sobre las verdaderas circunstancias del teatro español de lo que cabría esperar tras lo mucho que sobre ello se ha hablado desde hace quince años.]

El hecho de que las traducciones de A. W. Schlegel hayan contribuido a la petrificación de un Calderón que resulta extraño y rígido debe verse estrechamente relacionado con el tema de la conservación de la forma. El Calderón de Schlegel pertenece a esa constelación de traducciones métricas que son violentas lingüística y sintácticamente debido a la incorporación de particularidades formales extranjeras (entre ellas también la asonancia). Así Tiemann destaca respecto al Calderón schlegeliano las “Gewaltsamkeiten in der Syntax seiner Sprache, die sogar zu Unverständlichkeiten führen, gespreizte und steife Phrasen wird man nicht selten finden” (Tiemann 1936: 161) [violencias en la sintaxis del lenguaje que conducen incluso a incomprendiones, las frases amaneradas y entumecidas abundan.].

En suma, la forma de *Alarcos* es novedosa, extraña y, en consecuencia, arriesgada para el teatro alemán del momento. Respecto a la cuestión de las formas hispanas en Alemania y, en particular, la polimetría áurea, cabría extenderse mucho más de lo que aquí conviene.

Si bien Friedrich Schlegel en 1812 sugería también guardarse de las formas españolas, su actitud no fue siempre la misma. El proyecto traductor de los románticos de Jena consistió en verter al alemán todas las formas de versificación posibles, con el fin de constituir la lengua alemana como una “superlengua” crisol de esa poesía universal progresiva (*progressive Universalpoesie*).⁸ En consonancia con ello, a finales del XVIII nace un movimiento traductor muy particular en Alemania que calca los versos de autores clásicos y moder-

8. Las referencias a ello son abundantes. Véase, por ejemplo, lo que dice Schleiermacher (2000: 108), cuyo ensayo de traductología es crucial para la traducción romántica alemana, o lo que dice Gruppe, en la antología de Kitzbichler, Lubitz, Mindt (2009: 108).

nos con sorprendente habilidad. El proyecto se sustenta en la idea clásica de la traducción como estímulo para la evolución lingüística y, además, en la convicción supremacista del alemán como lengua capaz de absorber las idiosincrasias de todas las demás.

Ahí se enmarcan las traducciones de Calderón por Schlegel, de las que, según Tieck, se esperaban las mejores influencias (*apud* Berman 2003: 88). A raíz de ellas los autores alemanes comienzan a introducir en sus propias obras originales elementos del drama calderoniano que no tienen que ver tanto con sus contenidos como con sus modos de hacer y su forma. Así ocurre, por ejemplo, con la asonancia:

[...] bald fand, in ihrer [de Schlegel y Tieck] Schule wenigstens, die Assonanz, die einsilbige wie die zweisilbige, so großen Beifall, dass sich die Dichter ihrer nicht nur häufig in Romanzen und anderen kleineren Erfindungen bedienen, sondern sie auch stellenweise im Drama anwandten, und dass es nach A. W. Schlegels Vorgang herkömmlich ward, in Übersetzungen aus dem Spanischen da überall assonierende Verse zu verwenden, wo sie die Originale hatten (Hügli 1900: 56) [al menos en la escuela de Schlegel y Tieck, la asonancia tanto monosílaba como bisílaba encontró pronto tanta aprobación que los poetas no solo se sirvieron de ella a menudo en romances y otras invenciones menores, sino que también la utilizaron en el drama y se hizo popular, según el modelo de Schlegel, utilizar en traducciones del español versos asonantes allí donde el original los usaba.]

La métrica italiana, la castellana, la variedad de metros característica del drama áureo, así como el recurso de la asonancia se introducen en el panorama literario alemán. *Alarcos* es un caso clarísimo, pero también A. W. Schlegel en sus glosas o sonetos, Brentano en sus romances, o Tieck en sus dramas polimétricos⁹ dan buena cuenta del furor que estas nuevas formas causan en la Alemania romántica. Goethe, de hecho, concibe las décadas entre 1790 y 1810 como “die spanische Epoche der deutschen Literatur” (Kayser 1981: 118) y, como señala Sdun (1967: 54), la recepción de la versificación de Calderón marca para él un antes y un después en las formas poéticas alemanas.

El hecho de que *Alarcos* adquiere apariencia y tono hispanos es explícitamente reconocido en especial en lo que a la asonancia respecta, que es la novedad fundamental que ofrece:

9. Por ejemplo, Sullivan (1983: 194) subraya la condición de *Genoveva* de Tieck como un drama lírico polimétrico donde Tieck calca el estilo calderoniano. Por su parte, Brüggemann también destaca que (1964: 172): “fällt ihm [Tieck] auf, dass die besonders bei Lope sich reich entfaltende Mannigfaltigkeit der Versformen auf Situation, Geschehen, auf die Höhenlänge der Darstellung oder der innere Verfassung der handelnden Personen bezogen war” [a Tieck le llama la atención que, especialmente en Lope, una rica y desplegada variedad de metros, situaciones y sucesos hacen referencia al rago, a la representación o constitución de los personajes.]

In der Geschichte der deutschen Metrik ist der *Alarcos* vor allem bekannt geworden, weil er die Assonanz von der spanischen an die deutsche Dichtung adaptierte. [...] Die Assonanz steht gleichfalls im Dienst einer reflektierten Erweiterung der deutschen Poesie durch Elemente der spanischen (Dehrmann 2013: 202) [En la historia de la métrica alemana, el *Alarcos* es conocido por todos porque adapta la asonancia del verso español a la poesía alemana. La asonancia asimismo se pone al servicio de la ampliación de la poesía alemana a través de elementos hispanos.]

August Wilhelm Schlegel, en su defensa de su *Ion* y de *Alarcos* en 1802, replica a las palabras de Böttiger, quien se había referido al *Alarcos* como un juego de marionetas trágico escrito en asonancias, y subraya que este recurso acústico “in keinem andern deutschen Drama von der Assonanz Gebrauch gemacht worden ist” (*apud* Dehrmann 2013: 105) [en ningún otro drama alemán se ha hecho uso de la asonancia]. En 1803, en una defensa entusiasta, T. Mann (*apud* Dehrmann 2013: 118) destaca la novedad de la asonancia cuando dice:

Die innigste Harmonie des Klanges mit dem Dargestellten, Assonanz, deren Anwendung für das Drama von Friedrich Schlegel hierdurch zuerst geschehen ist, Reim, Metrum, und Rhythmus sind mit höchster Freyheit und gleicherweise mit höchster Nothwendigkeit gebildet. [La armonía más íntima del significante con lo representado, la asonancia, cuyo uso en el drama de Friedrich Schlegel ocurre aquí por primera vez; rima, metro y ritmo son contruidos con la mayor libertad y al mismo tiempo de modo en absoluto arbitrario.]

Además, al respecto de la abundancia vocálica y el carácter musical de *Alarcos* procedentes de los poetas españoles, Mann pronostica el inicio de “eine neue Epoche in der Geschichte der Poesie” (*apud* Dehrmann 2013: 131) [una nueva época en la historia de la poesía].

Tragicidad clásica y constelación moderna en la forma y el fondo

Hasta ahora, expuestos los materiales hispanos que Schlegel toma para su *Alarcos*, cabe pensar que se trata de un drama a imitación del español, sin más. La relevancia de *Alarcos* es que incorpora elementos hispanos (formales y de contenido) porque lo que pretende con ellos es lograr un drama romántico. Lo que Schlegel entiende por ello, dicho *grosso modo*, es una obra donde se congreguen y reconcilien varios pares de binomios antitéticos que derivan del más general: antiguo-moderno. La reunión de estas series de contrarios responde fundamentalmente a una idea historicista del arte, heredada de Herder, en que cada obra de arte es expresión o manifestación de una pequeña parcela de la historia. Reunidas todas las parcelas, es posible proyectar, según el Romanticismo alemán, un origen común de la vida desde el que se inicia el proceso de fragmentación en estas diferentes parcelas que ahora deben ser recolectadas, reconciliadas y re-

unidas para que formen ese mosaico que permita vislumbrar la totalidad, lo absoluto, el origen común de la humanidad. La confusión y controversia que pueda desatar esta teoría es otra cuestión, lo que aquí interesa es que desde esta óptica se recibe a Calderón y, en estrecha relación, se configura el *Alarcos*. Por eso no debe dejar de tenerse en cuenta.

Del mismo modo que, según el Romanticismo alemán, ocurre en Calderón, *Alarcos* es un drama donde se aúna modernidad y antigüedad. Así lo presenta el propio F. Schlegel en *Europa*: “es soll ein Trauerspiel sein, im antiken Sinne des Wortes, aber in romantischem Stoff und Kostüm” (Dehrmann 2013: 195) [debería ser una tragedia en el sentido antiguo del término, pero en traje y materia romántica]. Este encuentro de lo moderno y lo antiguo se encuentra en los dos planos de la obra: la forma y el contenido.¹⁰

En lo que al contenido respecta, F. Schlegel propone envolver el mecanismo de la tragedia clásica en una apariencia moderna. Si bien lo más relevante, la asonancia y la polimetría, no son lo único que F. Schlegel toma de la cultura hispana. La leyenda del conde Alarcos le sirve al alemán para configurar todas las piezas de lo que él considera drama romántico: desde la mezcla antiguo-moderno hasta la introducción de un Dios cristiano.

En lo que respecta a las fuentes a través de las que Schlegel pudo haberse familiarizado con la historia de *Alarcos*, es sabido que en 1782 en la *Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur*, entre otros extractos de obras de Lope y demás autores españoles, Bertuch publicó una traducción de *La fuerza lastimosa* aunque, como indica Farinelli (1893: 118), “in deutsche plumpe Prosa” [en tosca prosa alemana], así como también una versión en alemán sin rima del romance del conde *Alarcos* y algunas breves apreciaciones sobre el drama de Lope en la línea de la crítica ilustrada alemana (Dehrmann 2013: 77 y ss). Por otra parte, indica Dehrmann (2013: 198) que el mismo Schlegel, según un intercambio epistolar con Schleiermacher, poseía un original español del romance de *Alarcos*, que Humboldt le había proporcionado.

Al refundir el mito, F. Schlegel ejecuta el mecanismo trágico clásico (profecía, *hamartia*, conflicto entre fuerzas y destino fatal) pero lo reviste de una atmósfera romántica, pues “‘romantisch’ bezieht sich dabei freilich nicht so sehr auf die Gegenwart als auf die mittelalterlich-frühneuzeitliche Dichtung, hier die des ‘romantischen’ Spanien” (Dehrmann 2013: 195) [“romántico” no se refería tanto a la actualidad como a la poesía de la edad media y la edad moderna, la de la España romántica]. Las potencias que entran en conflicto en *Alarcos* son Dios y el mundo, el amor y el honor que se convierte, como dice A.W. Schlegel (1817: 370) al respecto de la comedia áurea, en “ein feindseliges Schicksal für den, welcher ihr nicht Genüge leisten kann ohne sein eignes Glück zu verni-

10. Dehrmann (2013: 194- 210) dedica tres apartados a este aspecto. La información que se da a continuación se basa en sus reflexiones.

chten oder sogar ein Verbrecher zu werden” [un destino hostil para aquel que no puede cumplir con su deber sin aniquilar su propia felicidad o incluso sin convertirse en un criminal]. El héroe se encuentra ante la decisión ineludible a la que le ha conducido su error fatal, que en este caso consiste en la promesa de amor que le hace a la infanta Solisa. Esta decisión se debate entre ser leal a su esposa Clara u obedecer a las imposiciones de una ley superior que es el honor. Así quedan romantizadas las fuerzas de la libertad y la necesidad clásicas en una bifurcación de la voluntad humana regida por un esquema muy próximo a los dramas de honor calderonianos.

La lucha de fuerzas antagonistas es puesta en boca de *Alarcos* a través de varios monólogos al estilo del teatro de Calderón, donde de manera muy habitual el héroe se debate entre el deber (el honor) y el querer (su corazón), como en los versos siguientes:

Mir sei die Ehre heilig ohne Wandel stets,
 Und lieber geb' ich all mein bestes Gut und Blut,
 Und träf' auch tödlich recht mein Herz ihr hoher Strahl,
 Als daß ich mich empörte gegen ihr Gesetz.
 [...]
 In ew'gem Zwiespalt blutet rastlos nun mein Herz.

(vv. 386- 396)

[Que el honor me sea santo siempre y con constancia:
 Prefiero dar todos mis bienes y mi sangre
 Y que mortalmente su alto rayo dé en mi corazón
 Antes de alzarme contra su ley (...)
 Mi corazón sangra ahora sin tregua en eterno dilema.]¹¹

El conflicto trágico que presenta F. Schlegel entre el honor y el amor le permite evocar la tragicidad de la vida humana y la contradicción de su existencia a través de la creación de personajes alegóricos que se mueven al ritmo de estas magnas potencias. Respecto a ello señala Mann (*apud* Dehrmann 2013: 124):

Der ganze Stoff der Geschichte und die Charaktere sind nur erfunden, diese Idee in unendlicher Einheit und Fülle lebendig darzustellen und anschaulich zu machen. Auch diese, die Charaktere, sind realisierte Ideen in höchster Allgemeinheit. [La entera materia de la historia y los personajes están inventados únicamente para representar y visibilizar vivamente esta idea, en una unidad y densidad infinita. También estos personajes son materializaciones de ideas dentro de la absoluta generalización.]

11. Todas las traducciones del texto dramático en verso son de Roland Béhar.

Las referencias a la obra como teatro de marionetas (*Marionettenspiel*) que bailan, según continúa Mann (*apud* Dehrmann 2013: 105), armónicamente organizadas en un todo orgánico, recuerdan a la interpretación romántica alemana de Calderón. Müller (1961) habla de Calderón en términos alegóricos y, en su línea, se suma Tiemann (1936: 167) a comentar la similitud del drama calderoniano con un rítmico baile de figuras:

Die Intrige, d. h. die sinnreiche Verknüpfung und Verwicklung von Personen und Handlungen zu einem höheren Zweck, hat zudem bei Calderón nicht nur die Bedeutung einer "allegorischen Chiffre", sondern in ihrer kunstreichen Ausbildung und Symmetrie noch einen besonderen Rhythmus und Klang, der den Vergleich mit Tanzfiguren nahelegt. [La intriga, es decir, la ingeniosa conexión de personajes y tramas enfocada a un objetivo más elevado no tiene en Calderón solo la significación de una "alegoría cifrada", sino también un ritmo y un sonido especial en su artística formación y simetría, que se asemeja a un paso de baile.]

Acorralado entre estas dos fuerzas contrarias, el héroe es incapaz de ejercer su voluntad excepto en su suicidio final que, según Dehrmann (2013: 197), apenas puede entenderse como acto de libertad dado que "auch diesen Tod gibt sich Alarcos nur, bevor Gott ihn richtet" [Alarcos prefiere darse muerte a sí mismo antes de que sea Dios quien lo sentencie]. La voz del Dios cristiano, en oposición a los deberes del honor mundano, es el broche que cierra la tragedia, pero su presencia empapa toda la obra, donde caben las apariciones de ánimas, los cadáveres a través de los que habla la divina providencia, la penitencia, personajes bíblicos, etc. El castigo divino se ejecuta a lo largo del segundo de los dos actos que componen el drama y se establece así una división clara en dos partes correspondientes a la llamada ineludible de la ley del honor y a la venganza de Dios que castiga a los pecadores. Esta segunda parte se pronostica en la primera a través de la profecía que, a través de la boca de una Clara moribunda, pronuncia la voz divina. Por supuesto, la profecía se cumple en el segundo acto, en el que el espectador conoce, a través de los testigos Álvaro, Octavio y Ricardo, que la infanta ha muerto de amor y el rey ha corrido el mismo destino tras aparecerse a sus guardias "ein weißes frauengleiches Wesen" (v. 1228) que pronunció el nombre del rey tres veces, quien murió tras ello.

Del mismo modo que la profecía enlaza ambas partes del drama, son numerosos los elementos que predicen el final. La trama secundaria de la muerte de García, hermano de Clara, ligada a las doloridas intervenciones con que su madre Cornelia irrumpe en escena, permite también establecer un hilo conductor subyacente que apunte al final trágico. De manera sutil, también el monólogo de gran patetismo que Solisa dedica a la luna desde su ventana, vaticina el fatídico final:

Doch du bist bleich und kalt;
Wie konnt'ich Glühnde meine Glut dir klagen?
Es gleicht dein kranker Schein

Der stillen Todeslampe
 Viel eher als der muth'gen Hochzeitfackel.
 Vielleicht daß oft dein Blick uns Unheil sendet,
 Du eben jetzt das Opfer schon erwartest,
 Das heimlich deinem Neide fallen soll.

(vv. 635- 643)

[Pero tú estás pálida y fría:
 ¿Cómo podría yo, tan ardiente, quejarme ante ti de mi ardor?
 Mucho más se parece tu lumbre enferma
 A la silenciosa lámpara mortuoria
 Que a la valiente antorcha de los esponsales.
 Puede que tu mirada a menudo nos envíe desdichas,
 Y que ya estés esperando el sacrificio
 Que en secreto tiene que caer ante tus celos.]

En vista de estos indicios, que conceden unidad y organicidad al texto, sucede que, como dice Mann (*apud* Dehrmann 2013: 139), “mit gespannter Erwartung und sorgender Teilnahme harren wir auf die Entwicklung, die uns nicht mehr unbekannt seyn kann” [expectantes y entregados con preocupación, aguardamos el desenlace, que ya no puede sernos desconocido].

Por otra parte, *Alarcos* responde al tercer tipo de tragedia de la clasificación que el alemán elabora en su *Geschichte*. Según Schlegel, tres escalones son reconocibles en el género trágico: en el primero se presenta un cuadro superficial de la vida, con un final fatal; en el segundo, un destino doloroso provocado por el conflicto humano, donde se expone el enigma de la existencia; y un tercero en que los dos anteriores se reúnen de tal modo que exista también el conflicto interior moderno y la lucha de fuerzas clásica, pero esto se eleve a un plano más alto que plantee el enigma existencial y, en fin, lo resuelva. Con este fin se introduce la fuerza externa divina que da lugar a un fin que, aunque trágico, es esperanzador, inicio de nueva vida. Esto, como dice Schlegel respecto a Calderón, sólo puede ocurrir en la tragedia cristiana donde sea posible la presencia de un Dios redentor. El *Alarcos* es una tragedia en este sentido porque recupera el mecanismo clásico de la tragedia, añade el componente humano del conflicto interno muy claro en *Alarcos* y finalmente impregna toda la obra con el poder de una fuerza superior divina que resuelve dicho conflicto.

La reunión de elementos de la tragedia clásica y de la moderna no se limita al plano del contenido. En lo relativo a la forma, el objetivo del autor apunta a la misma dirección. En este caso, la reconciliación se produce a través de la combinación artificial de distintas estrofas correspondientes a la métrica clásica y moderna. No basta con relacionar la polimetría de *Alarcos* con el modelo calderoniano,¹²

12. Sullivan (1983: 243) se refiere al *Alarcos* en estos términos: “composed in the Calderonian manner, makes it clear that Schlegel was thoroughly acquainted with Calderón’s methods. The

es necesario subrayar el hecho de que el porqué de este modo de hacer y, en relación con ello, el de la admiración romántica por la métrica calderoniana, tienen que ver directamente con este deseo de reunir también formalmente lo antiguo y lo moderno. En el caso de *Alarcos*, F. Schlegel combina *terza rima*, octavas, sonetos, algún romance, silvas, madrigales... Sin embargo, dos metros son los fundamentales: el tetrámetro yámbico clásico y el endecasílabo moderno. Estos dos se dividen deliberadamente entre los dos actos de la obra de tal modo que el primero de estos, donde se expone el conflicto trágico al modo clásico, se corresponde con el tetrámetro y, por su parte, el segundo presenta la intervención del Dios cristiano y la resolución moderna de la tragedia a través del protagonismo del endecasílabo (Dehrmann 2013: 204). Esta repartición responde a un uso no arbitrario de la forma del que se hablará en el siguiente apartado.

La polimetría del teatro del Siglo de Oro es interpretada en el Romanticismo alemán como un compendio de voces históricas distintas. En *Wissenschaft der europäischen Literatur* de 1803-1804, F. Schlegel (1983: 221- 235) establece una diferenciación entre el romance español, natural e ingenuo (*Naturpoesie*), y la poesía italiana, artificiosa y erudita (*Kunstpoesie*). Ambos estadios de la poesía se corresponden, en línea con las teorías herderianas, con manifestaciones de la esencia de épocas distintas.¹³ Cuando el teatro del Siglo de Oro reúne en sus líneas (y me limito a la dimensión textual de la obra dramática, que es la que contempla el Romanticismo) versos castellanos, romances con asonancias que, según F. Schlegel le conceden un brillo oriental, y métrica italiana, se convierte para los románticos alemanes en una recopilación romántica de *Naturpoesie* y *Kunstpoesie*, de épocas distintas, de esencias variadas que se reconcilian en un todo orgánico (y romántico) que es el drama áureo:

Die "witzige" Kombination der romantischen "Dialekte" und die Verschmelzung der Mannigfaltigkeit ihrer Reimarten, Versmaße und Strophenformen in der spanischen Poesie ist gleichsam Abglanz der ursprünglichen Identität der Kunst. Die spanische Poesie als potenzierte Naturpoesie ist in ihrer progressiven Tendenz zur Wiedervereinigung der getrennten Kunstformen und der Übersetzung von einem Bereich zum andern, von Sprache zur Sprache, unwillkürliches Vorbild der romantischen, auf die Einheit alles Seienden bezogenen Verschmelzungssehnsucht. (Brüggemann 1964: 254) [la ingeniosa combinación de los dialectos románticos y la fusión de la variedad de ritmos, metros y estrofas en la poesía española es reflejo de la identidad original del arte. La poesía española como poesía natural potenciada es, en su tendencia progresiva a la reunión de las formas artísticas separadas y de la traducción desde un ámbito al otro, de lengua-

play (...) is completely Spanish in setting and plot; and in its technique displays great virtuosity in the handling of Spanish verse forms."

13. Sobre esta concepción herderiana de la historia de la literatura como sucesión de expresiones de espíritus distintos y las implicaciones de esta idea en la teoría de la traducción y en la visión comparatista del Romanticismo alemán, puede verse por ejemplo Ulrich Gaier (1996).

je a lenguaje, de un modelo instintivo del romántico anhelo de la mezcla y la unidad de toda existencia.]

Además, para los románticos, en él se reúnen el género lírico y el narrativo (A. W. Schlegel 1817, I: 340), así como la unión de la belleza poética y la presentación tan calderoniana de la contradicción de fuerzas externas que rigen la existencia humana es identificada como manifestación del ideal de poesía filosófica o filosofía poética.¹⁴ Recuérdese que, al fin y al cabo, según A.W. Schlegel, “die romantische Kunst alle Elemente der Poesie in ihren Werken zu verschmelzen sucht” (1845: XI) [el arte romántico busca mezclar en sus obras todos los elementos de la poesía], y su hermano F. Schlegel la definía en el fragmento 116 del *Athenaeum* como una amalgama de formas y géneros:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen (*apud* Portales y Onetto 2005: 66). [La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su fin no es sólo reunir los diferentes géneros de la poesía ni sólo hacer encontrarse la poesía, la filosofía y la retórica. Pretende mezclar y unir también poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural.]

Ese fin reconciliador es el que busca F. Schlegel en *Alarcos* y para el que recurre a la polimetría. De ahí procede también el entusiasmo romántico por Calderón:

Nicht durch den religiösen oder nationalen Gehalt seiner Dichtung, sondern zunächst durch den romantischen Witz seiner dramatischen Kompositionen wandelt sich Calderón zum Urbild romantischer Poesie. In hohem Maße romantisch sind die farbigsten, musikalischsten Silbenmaße, gleichsam ein Konzert in den allerkünstlichen Formen, die es in der Poesie nur geben kann. (Brüggemann 1964: 257) [No por el contenido religioso o nacional de su poesía, sino en primer lugar a raíz del ingenio romántico de sus composiciones dramáticas, se convierte Calderón en el modelo de poesía romántica. Son en un grado muy elevado románticos los metros más coloridos y musicales, iguales a un concierto de todas las formas más artísticas, que solo puede ser posible en la poesía.]

En la misma línea habla Dehrmann (2013: 208- 209) que, al referirse a la variedad métrica del *Alarcos*, pone de relieve la relación que existe entre las traducciones de Calderón (que en el momento de la creación de *Alarcos* también se

14. Sobre la concepción del drama áureo como construcción reconciliadora a muchos niveles que, por ello, casa perfectamente con las teorías dramáticas del Romanticismo alemán, véase Pacheco (2022).

estaban gestando) y la concepción de la polimetría como rasgo de modernidad de un texto. Si el drama romántico es materia antigua revestida con forma moderna y la polimetría es la cúspide de esta modernidad formal, entonces resulta comprensible el afán romántico alemán por Calderón.

Lexicalización de la polimetría y la asonancia

Del mismo modo que los dos versos principales del drama (trímetro clásico y endecasílabo moderno) se corresponden con cada uno de los dos actos en los que priman materia antigua y moderna respectivamente, la reconciliación en la obra debe ser tal que la forma y el contenido se encuentren vinculados hasta determinarse el uno al otro.

Esta imbricación “natural” entre forma y fondo remite a la concepción romántica del lenguaje poético que fundamentan Herder o A. W. Schlegel y que, además, el Romanticismo insiste en percibir en el propio Calderón a causa, entre otras cosas, de la posibilidad de lexicalización de sus asonancias.¹⁵

El Romanticismo alemán, y de modo muy claro en el caso de A. W. Schlegel (1846: 98-196), propone un origen del lenguaje no como código convencional sino como expresión de la interioridad.¹⁶ De ahí surge la convicción de que entre el significado y el significante existe una correspondencia forzosa, tal y como afirma A. W. Schlegel (1817, III: 9) en sus *Vorlesungen*:

die Form ist nichts anders als ein bedeutsames Äußres, die sprechende durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgenem Wesen ein wahrhaftes Zeugniß ablegt. [la forma no es otra cosa que un elemento externo con significación, la fisonomía elocuente de cada cosa, sin el estorbo de ninguna circunstancia azarosa, que constituye una verdadera prueba de la esencia escondida.]

En oposición a la visión racionalista, se trata de un modo casi místico de entender el lenguaje que llega hasta Humboldt, quien ya entrado el siglo XIX afirma:

Ein Wort ist so wenig ein Zeichen eines Begriffs, daß ja der Begriff, ohne dasselbe, nicht entstehen, geschweige denn festgehalten werden kann; das unbestimmte Wirken der Denkkraft zieht sich in ein Wort zusammen, wie leichte Gewölke am heiteren Himmel entstehen. (*apud* Kitzbichler, Lubitz, Mindt 2009: 102) [una palabra es

15. Sobre la relevancia que el Romanticismo alemán concede a la asonancia calderoniana y su mantenimiento en la traducción alemana de Schlegel, véase “Romance y asonancia en el Calderón alemán”, *Anuario calderoniano*, en prensa. Por otra parte, para una demostración de la validez de esta teoría de la semantización del verso asonantado de Calderón, véanse los trabajos de Simon Kroll de los últimos años.

16. Sobre la filosofía del lenguaje en el Romanticismo alemán, de modo general, véase Forster, 2013.

tan poco un signo de un concepto, que el concepto sin ella no puede formarse ni mucho menos todavía establecerse: la fuerza indefinible del pensamiento se concentra en una palabra como nubes ligeras que se forman en un cielo despejado.]

La consideración del lenguaje como portador o expresión no arbitraria de la individualidad y la emoción condujo al Romanticismo alemán a una predilección especial por la forma del texto poético pues, según A.W. Schlegel (1817: 64), es aquí donde es posible recuperar esta intrínseca relación de la cosa y su denominación,¹⁷ y es en las sutilezas sonoras (formales) donde reside el alma del texto, “eine Fülle beseelter Töne” (*apud* Bernofsky 2005: 31) [una abundancia de tonos con alma]. En consonancia con ello, se desarrolló una percepción de las vocales como portadoras del encanto y del alma del texto.¹⁸ Como consecuencias de estas ideas el idioma español, muy abundante en sonidos vocálicos en comparación con el alemán, se presentó como altamente emotivo y tendente a la expresión de la belleza y la emoción. Cuando A. W. Schlegel traduce a Calderón previamente a 1803, el juego de las asonancias no le pasa desapercibido. En una carta a Tieck confiesa su afán por mantener en la medida de lo posible los cambios de vocal asonante, para lograr la misma efectividad.¹⁹ Ciertamente, la habilidad con la que Schlegel calca meticulosamente las combinaciones vocálicas de los romances calderonianos indica que, muy probablemente, intuyó las posibilidades semánticas que estas podían traer consigo.

No existe un testimonio explícito que relacione de modo directo estas teorías con Calderón, pero el *Alarcos*, correctamente contextualizado, es lo más parecido a ello. Su reconocido parentesco con la polimetría hispana y el uso evidentemente intencionado y no arbitrario de ciertas vocales y ciertos metros en determinados momentos, por un lado, junto con la interpretación que de Calderón hace Schlegel al traducirlo conservando todas las tonalidades vocálicas, son indicios para pensar que los románticos alemanes vislumbraron la semantización de la señal acústica en Calderón que en las últimas décadas los estudios de Simon Kroll, entre otros, se han dedicado a demostrar.

17. A. W. Schlegel (1817: 64) dice así: “Eben so tief als der Ursprung der Poesie liegt im menschlichen Geiste die Forderung, die Sprache solle die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. [...], so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf Übereinstimmung der Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlorhne Ähnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder hervorzurufen.” [el intelecto humano alberga a un nivel igual de profundo que el origen de la poesía la exigencia de que el lenguaje presente sensorialmente a la cosa designada a través del sonido (...) y así se proyecta la viva imaginación sobre una armonía de sonidos, presentada por una feliz casualidad, para de un modo único dar lugar de nuevo a la semejanza entre la palabra y la cosa.]

18. Véase lo que dice A.W.Schlegel sobre las vocales y su condición de portadoras de significados e impresiones en Schlegel (1846: 161- 162).

19. Me refiero a la carta de Schlegel a Tieck el 20 de septiembre de 1802. Ver en Lohner (1972: 117- 121) o Brüggemann (1964: 179).

La correspondencia entre forma y contenido es un principio fundamental de lo que el Romanticismo alemán propone como aspiración del arte. En este sentido afirma Mann (*apud* Dehrmann 2013: 130) que “der Zweck aller Kunst ist Darstellung einer ästhetischen Idee um ihrer selbst willen, und die Möglichkeit dieser Darstellung gründet sich auf die Möglichkeit der Penetration und Identifizierung dessen, was dargestellt werden soll, mit der Art und Weise, wie es dargestellt werden soll” [el fin de todo arte es la presentación de una idea estética para sí misma, y la posibilidad de tal presentación se fundamenta en la posibilidad de la penetración y la identificación de lo que debe ser representado y el modo y la manera en que esto se representa] . Según el crítico, se trata de una armonía artística típicamente sureña:

Aus der Geschichte der Kunst bemerken wir nur noch, dass die Assonanz sich allein und häufig bei den spanischen und portugieschen Dichtern findet. Die zartere südliche Natur fühlte das Bedürfnis der parallelisierenden Darstellung zuerst, welche die zauberische Poesie mit einem neuen Zauber umhüllet und Inhalt und Form in reinster Wechselbestimmung und Einheit zusammenfasst (*apud* Dehrmann 2013: 130) [a partir de la historia del arte, advertimos que la asonancia se encuentra solamente y asiduamente en los poetas españoles y portugueses. La delicada naturaleza sureña sintió la necesidad de crear un modo de presentar que cubra la encantadora poesía con un nuevo encanto, en que la forma y el contenido se conjuguen en la más pura armonía y unidad.]

En ello reside el objetivo del *Alarcos*, donde, como indica Dehrmann (2013: 205) “die Form reflektiert den Gehalt. Die Verwebung von Antike und Moderne auf der Ebene des Verses versucht, die Grundintention des Stückes in der Sprache selbst zu realisieren” [La forma refleja el contenido. La imbricación de lo antiguo y lo moderno en el verso busca cumplir en el plano del lenguaje la intención fundamental de la pieza.]. Esto se evidencia especialmente en el uso de las vocales asonantadas pues estas “sind auf die Affektlagen ihrer Sprachen abgestimmt” [están sintonizadas con los estados anímicos de sus idiomas].

Tras las primeras intervenciones de Solisa, Laura y Álvaro que están libres de asonancias en /o/, la segunda escena presenta al rey contrastando con la anterior. El diálogo entre Ricardo y Octavio sobre el rey y la posterior primera intervención de este riman en asonancias en /o/ que, según A. W. Schlegel (1846: 175), denota solemnidad y poder:²⁰

Ricardo:
Habt ihr den König heute schon gesprochen?
Octavio:
O nein, noch keiner ist vor ihn gekommen.

20. Esta vinculación de la asonancia en /o/ con lo solemne y poderoso la sostiene también Kroll (2019), en relación con el teatro de Calderón.

Er will allein sein, scheint vertieft in Sorgen.
 Ein sichrer Freund hat eben mir beschworen,
 Dass die Infantin jetzt ihn sprechen wolle,
 Ein feierlich Gehör bei ihm gefordert;
 Und man erwartet davon wichtge Folgen.

[...]

König:

Wie große Burgen lasten auf den Boden,
 Der sich dem schweren Drucke nie entzogen;
 So auf des Herrschers Haupt die goldne Krone
 Und auf den Unterthanen die Gebote,
 Die jener diesen auflegt zu befolgen.

(vv. 189- 202)

[Ricardo:

¿Ya habló con el Rey hoy?

Octavio:

Oh no, nadie estuvo ante él en lo que va de día.
 Quiere permanecer solo, parece sumido en preocupaciones.
 Un amigo informado me acaba de asegurar
 Que la infanta desea hablar con él ahora
 Y que ha solicitado una audiencia oficial,
 De lo que se esperan consecuencias de peso (...)

Rey:

Así como grandes castillos descansan en el suelo,
 Que nunca se sustrae al gran peso,
 La corona de oro se apoya en la cabeza del monarca,
 Y en los súbditos las leyes
 Que aquel les impone observar.]

La posterior aparición primera de Clara también es un caso ilustrativo ya que sus primeros versos destacan por la abundancia de la rima consonante con la vocal /i/ hasta ahora muy escasamente utilizada. Se trata de cuatro redondillas, según Lope en su *Arte Nuevo* (v. 312) metro para las cosas del amor, donde tres de ellas riman en i-e. Por otra parte, para A. W. Schlegel (1846: 175), el sonido /i/ evoca niñez, cosas pequeñas y hermosas,²¹ mientras que para Mann (*apud* Dehrmann 2013: 130), la /i/ y la /u/ (que es la vocal, según Schlegel, de la tristeza) son sonidos contrarios. Por tanto, no debe pasar desapercibido que en este pasaje introductorio de Clara con abundancia de /i/ predomina el tono amoroso y abunda el léxico relativo a las flores y los colores, lo que contrasta muy evidentemente con la segunda parte del parlamento, donde, en asonancias en o-e, Clara describe a Dagobert el miedo y desconfianza que le produce la corrupta vida de la corte.

21. La misma asociación de la vocal /i/ con connotaciones alegres y amorosas la respalda, en relación con el teatro de Calderón, Kroll (2020).

Otro ejemplo muy claro de uso no arbitrario de sonido vocálico es el monólogo de Alarcos de la escena quinta, compuesto por tres bloques cuyos versos riman asonantados (todos, no sólo los pares) en /e/, en /u/, en /o/ y unos versos finales con rimas sueltas. Al respecto de este pasaje, Mann (*apud* Dehrmann 2013: 138) subraya que “zweckmäßig und treffend sind im Monologe des Grafen die assonierenden männliche Endungen auf e, u, o und a gewählt” [acertados y no casuales en este monólogo del conde son los finales masculinos asonantados en e, u, o y a]. A. W. Schlegel (1846: 175) identificaba la /o/ y la /u/ con la solemnidad y honorabilidad la primera y con la pena y la oscuridad la segunda, que “bei öfterer Wiederholung wird seine Farbe sehr dunkel” [si se repite mucho su colorido se vuelve muy oscuro]. De /u/ se tiñen precisamente seis de las primeras ocho intervenciones de Alarcos en la primera escena del segundo acto, cuando el conde llega al castillo decidido a cometer su crimen y entabla sus primeras palabras con su esposa y el criado Dagobert. Es destacable que las varias intervenciones con asonancias en /u/ de Alarcos se van intercalando con las de Clara y Dagobert que usan asonancias en /a/, /e/ y /o/, lo que genera un claro contraste entre el conde que llega de la corte con la dolorosa determinación de asesinar a su esposa y quienes le reciben sospechando el desastre:

Alarcos:

Der König wars, der König schaffte diese Wuth.

Den König treffe Grausen, treffe ew'ger Fluch!

Clara:

Ach nein, ich weiß, das ist es nicht. Ich sagt' es wohl,

Als glaubt' ich selbst, Alarcos, daß dein herber Groll

Sei durch Verrath erregt, der oft umgiebt den Thron.

[...]

Alarcos:

Rein von Verrath und Leidenschaft ist seine Brust.

O wären wir so frei wie er von arger Schuld!

Clara:

So bin ich selbst die Schuldge wohl, mir unverhofft?

O sage, sprich wie kam's, daß ich dein Herz verlor,

Und wenn ich es verlor, warum wird meins verschont,

Das schon bereit zu sterben ohne Rath und Trost?

Alarcos:

Es sterben schnell oft, die noch blühend und gesund,

Doch sah ich nie den kleinsten Fehl in Deinem Thun.

(vv. 708- 724)

[Alarcos:

Fue el Rey, el Rey causó este furor.

¡Caiga sobre el Rey el horror, la eterna maldición!

Clara:

Ah no, yo sé que no es así. Lo digo claramente,

Como si lo creyera yo mismo, Alarcos, que tu gran ira
 Ha sido causada por la traición, que a menudo rodea el trono (...)
 Alarcos:
 Tu pecho no conoce traición ni pasión.
 Oh, ¡si pudiéramos ser libres como él de la dura culpa!
 Clara:
 ¿Soy yo la culpable, pues, sin saberlo?
 Habla, dime cómo se dio, que haya perdido tu corazón.
 Y, si lo perdí, ¿por qué se perdona el mío,
 ya dispuesto a morir, sin consejo ni consuelo?
 Alarcos:
 A menudo mueren rápido aquellos que aún florecen y están sanos,
 Pero nunca he visto en tus actos la menor mancha.]

En general, las intervenciones de Alarcos en la conversación con Clara sufren grandes cambios de vocales rimadas, lo que permite apreciar, como destaca Dehmann (2013: 206), el debate interno del conde: “als Alarcos’ Rede darauf von einer Mischung unterschiedlicher Affekte geprägt wird, wechseln die Assonanzen durch alle Vokale” [ya que el discurso de Alarcos está marcado con muy distintas emociones, cambian también las asonancias, que van pasando por todas las vocales]. Más adelante, la profecía que pronuncia Clara moribunda y que vaticina el fatal final de Alarcos, se teje también a partir de rimas consonantes en u-e y o-e, que se corresponden con lo grave y lo tenebroso de las palabras de la condesa:

Die Seele will im rothen Blut verströmen.
 Drum laß mich, eh die letzte Kraft entschwunden,
 Vom bleichen Mund prophetsche Reden strömen.
 Die, deren Rath mir schlug die herben Wunden,
 Ihr Leib soll Heimlich schwinden und vergehen,
 Der schwarze Geist dann nimmermehr gesunden.
 In dreien Tagen solln zu Recht si stehen:
 Sie sind geladen hin vor Gottes Throne;
 Nun laßt sie denken, wie sie da bestehen.
 In dreien Tagen meldet Euch zum Lohne,
 Daß schuldig ihr so schuldlos Blut vergossen,

(vv. 855-862)

[El alma quiere derramarse en sangre roja.
 Déjame, pues, antes de que desvanezcan mis últimas fuerzas,
 Que fluyan de mi pálida boca palabras proféticas.
 Que aquellos cuyo consejo me causó duras llagas,
 Veán su cuerpo disminuir y desaparecer en secreto
 Y que jamás se cure su negra alma.
 Que comparezcan de aquí a tres días,
 Llamados ante el trono de Dios;
 Déjenles pensar cómo se defenderán
 —Que reciban de aquí a tres días su salario
 Ustedes quienes, culpables, vertieron sangre inocente.]

Alarcos, que no puede soportar el delirio de su esposa, clama que “es sollen gleich die bleichen Lippen schweigen/die mir das innre Herz mit Reden spalten” (vv. 879-880) [callen ahora mismo los pálidos labios que me parten dentro el corazón con sus discursos] y termina el crimen. Tal situación se encuentra Dagobert que entra en escena acto seguido y, al observar el cuerpo muerto de Clara, expresa su horror en siete versos con asonancias masculinas en /u/:

Dagobert:

Ich wag' es, Herr, und tret' herein. Mit Ungeduld
Hab' ich geharrt, gehorcht am Thor auf Deinen Ruf
Ich weiß nicht wie, da ich nichts böses mir bewußt.
Es überfiel mich draußen plötzlich eine Furcht;
Nun ich Dich sehe, schägt mir wieder frei die Brust.

(vv. 918-923)

[Dagobert:

Me atrevo, Señor, y entro. Con impaciencia
Esperé, escuchando en la puerta tu llamado,
No sé cómo, que no sospeché nada malo.
De repente me asaltó una duda afuera,
Y ahora que te veo, mi pecho vuelve a latir libremente.]

No sólo las asonancias son señales acústicas de la emoción que impregna el pasaje, también los cambios de ritmo, es decir, las variaciones de los metros señalan los altibajos pasionales de los personajes, así como el contraste entre ellos y sus situaciones. Un ejemplo se encuentra en la tercera escena, que en su integridad (solo unos ciento diez versos) está formada por tres bloques correspondientes a tres formas métricas. El primer bloque presenta la conversación de tono ligero sobre los sentimientos pasajeros y el amor verdadero que mantienen Alarcos, Ricardo y Octavio y a la que se añade finalmente el Rey. Todo este pasaje está escrito en cuatro grupos de cuatro endecasílabos que varían la rima siguiendo el patrón ABBA. Esta forma cesa cuando Ricardo y Octavio salen de la escena y, a solas el Rey y Alarcos, aquel le expone a este su idea de casarlo con su hija y obligarle así a cumplir su palabra, para lo que es necesario que asesine a su esposa. Esta conversación entre el Rey y el conde también está en endecasílabos. Sin embargo, carece de rima, lo que marca un claro contraste entre el tono de esta situación y la anterior. Al final de la escena, el monólogo de Alarcos, en que Alarcos expresa su dolor y confusión, se compone de trímetros yámbicos usados en la tragedia griega.

Por otra parte, el uso de ciertos metros no parece arbitrario, sino que se corresponden con ciertos tonos. Los tres sonetos que aparecen en el drama son reflexiones de Alarcos sobre su crimen y su destino, de modo que se pone en práctica lo que A. W. Schlegel en sus conferencias vienesas comenta sobre los sonetos: son metros dialécticos, reflexivos y óptimos para las exposiciones de

tesis y antítesis, y Schack (1886: 211), en una distribución simbólica de la polimetría áurea declara también que son “para las antítesis” o “para la expresión del sentimiento”.²² De la época de estas conferencias es la traducción de A. W. Schlegel de *El mayor encanto, amor* de Calderón, obra que el alemán menciona en dichas conferencias como ejemplo ya de drama romántico y en la que los sonetos de Circe y Ulises y de personajes secundarios en el enredo amoroso, como es habitual en Calderón, forman parejas dialécticas. Según Lope, se trata de un metro que “está bien en los que aguardan” y él mismo lo utiliza frecuentemente para reflexiones, soliloquios líricos... a pesar de que su uso del soneto evolucione, en fin, como otros tantos aspectos del drama lopesco. El terceto, por otro lado, se reserva, en concordancia con Lope, “para cosas graves” (*Arte Nuevo*, v. 311) de tal manera que es el metro en que se expresa la profecía que pronuncia el cuerpo moribundo de Clara. Además de ello, también se presenta en tercetos la violenta irrupción en la cuarta escena de Cornelia, la madre de Clara y de su hermano asesinado ya anteriormente al tiempo de la obra. Los tercetos encadenados de Cornelia, de gran patetismo, contrastan claramente con el tono del diálogo inmediatamente antes mantenido por Cornelia y Dabogert, en donde (a excepción de las amorosas redondillas iniciales de Clara) rimaban todos los versos pares en asonancias o-e.

Conclusiones

Determinar en qué medida *Alarcos* es una obra al modo calderoniano es complicado, pero lo que sí es posible es afirmar que se trata de un drama configurado desde el imaginario y desde un estilo identificado entonces con el español. *Alarcos* es un drama romántico y, para ello, toma ciertas particularidades del drama español que se corresponden (o que sirven de base) con las exigencias estéticas del arte que propone el Romanticismo alemán. Lo que *Alarcos* tiene de hispano no es sólo el trasfondo, el romance de *Alarcos* y su ambientación, sino ciertos recursos formales que provienen de la comedia nueva española, lo que en su momento ya fue reconocido. La relevancia de este hecho reside en que así *Alarcos* se convierte en un testimonio útil a la hora de entender cómo el Romanticismo alemán interpreta el teatro áureo hispano y qué aspectos fueron los que realmente le interesaron de él. La polimetría es una convención dramática propia del teatro español y especialmente pronunciada en el Siglo de Oro y la inten-

22. Schack desarrolla una teoría aproximativa a la significación de la polimetría áurea, con vaguedades e inexactitudes, aunque se trata de un ejemplo interesante a la hora de afirmar que el Romanticismo alemán sí advirtió, más allá del Arte Nuevo, la distribución consciente de la polimetría y, en consecuencia, afirmó que en el drama áureo “concurden así el fondo como la forma” (Schack 1886: 216).

ción del *Alarcos* de reproducir este rasgo formal es muy clara. Pero, además, la lexicalización de la señal acústica, en especial en lo que respecta a las asonancias y al contraste de ritmos, son aspectos que muy evidentemente Schlegel trató de calcar en su obra y, muy probablemente procedan del modo de hacer de la comedia nueva, ya que, como demuestran los estudios de los últimos años, la polimetría áurea tiene un valor estructural y puede dar lugar a un sistema de segmentación de la obra en diferentes unidades escénicas. De esta manera, es posible atribuir al *Alarcos* estas palabras de Marc Vitse (1998: 55) referidas a la comedia nueva y al criterio métrico estructural: “es el instrumento métrico el que sirve para señalar los diversos momentos del desarrollo dramático, las diversas fases de la temporalidad dramática”. Está claro que esto es lo que pretende Schlegel inspirado en el drama áureo del que extrae lo que para él la característica esencial: lo musical, lo auditivo. Tanto al *Alarcos* como a la comedia nueva hay que oír las pues oyéndolas, como dice Lope en su *Arte Nuevo* (v. 389), “se puede saber todo”.

En definitiva, el *Alarcos* no es un drama al estilo de Calderón, sino, en general, una reescritura de la lógica métrica y léxico-sonora del teatro español del Siglo de Oro y, por lo tanto, constituye un indicio evidente, si se contextualiza como merece, de que la mirada romántica observó recovecos de la dramaturgia áurea que hoy día todavía siguen planteando interrogantes.

Bibliografía

- BECKER-CANTARINO, Barbara, “The Rediscovery of Spain in Enlightened and Romantic Germany”, *Monatshefte*, University of Wisconsin Press, 2, 72 (1980), pp. 121-133.
- BERMAN, Antoine, *La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica*, trad. Rosario García López, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- BOUTERWEK, Friedrich, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Göttingen, Johann Friedrich Röwer, 1804.
- BRÜGGEMANN, Werner, *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1964.
- DEHRMANN, Mark-Georg (ed.), Friedrich Schlegel, *Alarcos. Ein Trauerspiel*, Hannover, Wehrhahn Verlag, 2013.
- FARINELLI, A., *Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie*, Berlin, Verlag von A. Haack, 1892.
- FORSTER, Michael N., *German Philosophy of Language. From Schlegel to Hegel and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- FRANZBACH, Martin, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.
- FUHRMANN, Manfred, “Von Wieland bis Voss: wie verdeutsch man antike Autoren?”, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 29 (1987), pp. 1-22.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Goethes Werke, XII, Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Hamburg, Christian Werner Verlag, 1963.
- GÜNTHER, A., “Calderons Alcalde de Zalamea in der deutschen Literatur”, *Zeitschrift fuer franzoesischen und englischen Unterricht*, 5 (1926), pp. 445-457.
- KAYSER, W., *Geschichte des deutschen Verses*, München, Francke Verlag, 1981.
- KITZBICHLER, Josephine, Katja LUBITZ, Nina MINDT, *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlín/Nueva York, De Gruyter, 2009.
- KOFLER, P., “Neuanfänge deutscher Übersetzungskultur in Klassik und Romantik”, en *Übersetzung. Translation, Traduction*, ed. Wiegand, H. E., 2, Berlín/Nueva York, De Gruyter, 2007, pp. 1758-1762.
- KROLL, Simon, “La construcción poética del personaje calderoniano: sobre la asonancia en ó-o en Calderón”, *Anuario calderoniano*, 12 (2019), pp. 260-282.
- KROLL, Simon, “Voces del horror y del amor: el sentido de las asonancias calderonianas”, *Arte Nuevo*, 7 (2020), pp. 300-326.
- LINK, Franz H., “Translation, adaptation and interpretation of dramatic texts”, en *Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, ed. Ortrun Zuber, Oxford/Nueva York/Toronto/Sydney/París/Frankfurt, Pergamon Press, 1980, pp. 24-50.
- LOHNER, Edgar, *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*, Munich, Winkler Verlag, 1972.

- MALEY, Uta, "Josef Schreyvogel und die spanische Dramatik des Siglo de Oro", *Maske und Kothurn*, 24, 4 (1978) pp. 358-370.
- NOWRA, Louis, "Translating for the Australian Stage: A Personal Viewpoint", en *Page to Stage: Theatre Translation*, ed. Ortrun Zuber, Ámsterdam, Rodopi, 1984, pp. 13-21.
- OHLISCHLAEGER, Margret, *Die spanische Romanze in Deutschland*, Freiburg, Günter & Simon, 1926.
- PACHECO, Irene, "Lo trágico y lo cómico mezclado con la teoría dramática del Romanticismo alemán", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 28 (2022), pp. 140-169.
- SCHACK, Adolf Friedrich von, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, II, trad. Eduardo de Mier, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1886.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2000.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, Mohr und Winter, 1817.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, "Über das spanische Theater", *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, ed. E. Böcking, I, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1845.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Vermischte und kritische Schriften*, ed. E. Böcking, VII y VIII, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1846, pp. 98-196.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Obras selectas*, Madrid, Fundación universitaria española, 1983, pp. 221-235.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Historia de la literatura antigua y moderna*, Barcelona/Madrid, Librería de J. Oliveres y Gavarró/Librería de Cuesta, 1843.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Alarcos. Ein Trauerspiel*, ed. Mark-Georg Dehrmann, Hannover, Wehrhahn Verlag, 2013.
- SDUN, Winfred. *Probleme und Theorien des Übersetzens in Deutschland vom 18. Bis zum 20. Jahrhundert*, Múnich, Max Hueber Verlag München, 1967.
- SULLIVAN, Henry, *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge/ Nueva York, Cambridge University Press, 1983.
- TIEMANN, H., *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*, Hamburgo, Iberoamerikanisches Institut, 1936.
- ULRICH GAIER, Konstan, "Geschichtlichkeit der Literatur: Bedingung des Übersetzens bei Herder", en Stadler U., Jackson J.E., Kurz G., Neumann P.H. (eds.), *Zwiesprache*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1996, pp. 32-41.
- VITSE, Marc, "Polimetría y estructuras dramáticas en la Comedia de Corral del siglo XVII: El ejemplo de *El Burlador de Sevilla*", 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, 1998, pp. 45-63.

Maquiavelo en España: versiones poco exploradas del *Arte della guerra**

Victoria Pineda

Universidad de Extremadura
mvpineda@unex.es

Recepción: 01/15/2023, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

La *vulgata* sobre la recepción española de Maquiavelo a través de traducciones a comienzos de la Edad Moderna se puede resumir en que existen cinco traducciones, dos de ellas publicadas durante el siglo XVI (*Arte della guerra* y *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*) y las otras tres, manuscritas, copiadas durante el XVII. La crítica se ha preguntado por qué existen tan pocas traducciones españolas de Maquiavelo anteriores al siglo XIX. Este trabajo intenta demostrar que en realidad existen al menos otras cuatro adaptaciones —más que traducciones— del *Arte della guerra* compuestas en el siglo XVI: *Libro primo del arte y suplemento re militar* de Francisco de Pedrosa (1541), *César Renovado* de Diego Gracián de Alderete (1566), el anónimo *Libro primero del nuevo César* (BNE ms. 1093) y *Disciplina militar y instrucción de los hechos y cosas de guerra* de Diego Gracián de Alderete (1566), que se unen al *De re militari* de Diego de Salazar (1536), bien conocido por los especialistas. Se describen en el artículo las cinco traducciones/adaptaciones y se estudia la fuente, a menudo indirecta, de los adaptadores españoles.

Palabras clave

Maquiavelo; *Arte della guerra*; Diego de Salazar; Francisco de Pedrosa; Diego Gracián de Alderete.

* Este artículo se encuadra en los trabajos del Grupo de Investigación HUM-023 de la Universidad de Extremadura y en el proyecto de investigación PID2021-123069NB-I00 del Ministerio de Ciencia e Innovación del Reino de España. Las imágenes de textos que ilustran el trabajo se reproducen con permiso de las respectivas bibliotecas.

Abstract

English title. Machiavelli in Spain: little-known versions of *Arte della guerra*.

It is generally accepted that the reception of Machiavelli in Spain in the early modern period is limited to five translations, two of them published during the 16th century (*Arte della guerra* and *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*), and the other three copied, but not printed, during the 17th century. Critics have wondered why there were so few Spanish translations of Machiavelli prior to the 19th century. This article attempts to demonstrate that there were in fact at least four other adaptations —rather than translations— of *Arte della guerra* in the 16th century: *Libro primo del arte y supliemento re militar* by Francisco de Pedrosa (1541), *César Renovado* by Diego Gracián de Alderete (1566), an anonymous *Libro primero del nuevo César* (BNE ms. 1093), and *Disciplina militar y instrucción de los hechos y cosas de guerra* by Diego Gracián de Alderete (1566). These four works must be now added to *De re militari* by Diego de Salazar (1536), the one book considered by scholars when dealing with Spanish translations of Machiavelli. The five translations/adaptations are described, and their sources, often indirect, are examined.

Keywords

Machiavelli; *Arte della guerra*; Diego de Salazar; Francisco de Pedrosa; Diego Gracián de Alderete.

La propagación de las ideas políticas de Maquiavelo en España (y esto incluye tanto a los escritores maquiavelistas como a los anti-maquiavelistas), ideas expresadas sobre todo en *El príncipe*, ha sido bien estudiada por José Antonio Maravall y otros. La *vulgata* sobre la recepción española de Maquiavelo a través de traducciones se puede resumir en que existen cinco traducciones, dos de ellas publicadas durante el siglo XVI y las otras tres, manuscritas, copiadas durante el XVII (Puigdoménech 1988, Arbulu Barturen 2013). La primera traducción publicada es el diálogo *De re militari*, escrito por Diego de Salazar e impreso en Alcalá de Henares en 1536, con una reedición en Bruselas en 1590. Se trata de

una versión del *Arte della guerra*. La segunda es la traducción de los *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, redactada por Giovanni Lorenzo Ottevant, publicada en dos ediciones de 1552 y 1555 en Medina del Campo. De las tres traducciones manuscritas, una es de *El príncipe* (ms. 1084 BNE) y las otras dos contienen además *Vida de Castrucio Castracani*, *Relación [...] para matar a Vitelozo Vitelio*, *Retrato de las cosas de Francia*, *Retratos de las cosas de Alemania* y *Discursos sobre la prima deca de Tito Livio* (ms. 902 BNE); y *El estado de las cosas de Francia*, *Tratado de las cosas de Alemania*, *Discreción [...] para matar a Vitelozo Viteli* y *La vida de Castrucio Castracani* (ms. 1017 BNE).¹

Quienes se han acercado a estos documentos se han preguntado por qué existen tan pocas traducciones españolas de Maquiavelo anteriores al siglo XIX. Ha habido algunas respuestas no demasiado convincentes. Por una parte, se ha especulado que la causa de dicha escasez podría haber sido la prohibición la obra maquiaveliana en el Índice de Quiroga de 1583.² Pero, primero: este veto español fue muy tardío con respecto al romano, el de Pablo IV de 1559 (casi un cuarto de siglo antes) y tiempo no habría faltado para que algunas obras fuesen traducidas; y segundo: los libros de Maquiavelo circularon en España sin problema en su versión original, incluso después de la prohibición, como ha demostrado Puigdomènech (1988:135-188). También se ha conjeturado que en España no se necesitaban traducciones, ya que los posibles receptores de la obra de Maquiavelo leerían el italiano. Esta hipótesis ha sido refutada con un argumento de analogía: entonces, ¿por qué en Francia sí existieron traducciones?, ¿acaso la clase culta francesa desconocía el italiano?³ La explicación que se ha dado es que quizá una “mayor acogida de obras de corte político en Francia”, que vendría “por tradición”, habría favorecido el más abundante número de traducciones francesas.⁴

Aquí me permito hacer dos puntualizaciones relacionadas entre sí. Una es que no creo que sea necesario invocar un difuso y no bien justificado interés por los textos políticos mayor en Francia que en España. Lo que sí es cierto es que la producción de traducciones al francés de obras italianas constituyó un verdade-

1. Puigdomènech dedica un capítulo (“Las traducciones españolas de las obras de Maquiavelo”, 1988:81-133) a examinar estos textos. Posteriormente Rius Gatell y Casas Nadal (2008) se ocuparon en mayor detalle del ms. 1084.

2. Sin embargo, entre 1584 y 1585 el duque de Sessa pidió permiso dos veces al Consejo de la Inquisición para publicar traducciones de Maquiavelo, “estimándolas de provecho” (Sobrino González 2019:38; véanse también Bertini 1946, que reproduce las dos cartas, y Puigdomènech 1988). Y Abad (2023) recoge noticias de la presencia de Maquiavelo en diferentes bibliotecas privadas españolas, incluso después de la prohibición.

3. Para un resumen de estas hipótesis y refutaciones, véase Arbulu Barturen (2013:7-8).

4. Arbulu Barturen está resumiendo en la última explicación las tesis de Rigobon (1986), quien se refiere únicamente al *Príncipe* y los *Discorsi*. El documentado estudio de Sobrino González (2019) presenta un buen panorama de los argumentos citados y de algunos otros, concentrándose particularmente en la actitud de la Inquisición española respecto a las obras de Maquiavelo.

ro fenómeno social y cultural: “la traduction fut [...] le moyen par excellence du rapport qu’elles [les lettres françaises] entretenaient avec l’Italie” (Balsamo 1998: 89-90). Hasta tal punto esto fue así que hay ejemplos de obras españolas que fueron traducidas al francés no directamente, sino a través de la traducción italiana: es el caso de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, impresa por Galliot du Pré en 1525 (Balsamo 2009: 49). En los últimos decenios del *Cinquecento*, entre 1570 y 1600, se produjeron más de 400 traducciones, según las estimaciones de Balsamo. “Por su número, por la calidad de los textos traducidos y por el papel de modelos que algunas de estas traducciones desempeñaron en los debates literarios de la época”, las traducciones del italiano al francés tuvieron una importancia excepcional, igual a la de las versiones de textos antiguos (Balsamo 2009: 15). Y en ese escenario Maquiavelo formaba parte del quinteto de autores italianos que suscitaron un gran interés en Francia al lado de Petrarca, Boccaccio, Ariosto y Tasso (Balsamo 2009: 54). Esta actividad, que no tiene parangón en España, podría explicar con facilidad el que se publicasen más traducciones francesas que españolas de las obras de Maquiavelo, igual que se publicaron más traducciones de los autores italianos en general.

La segunda puntualización —que es la que constituye el núcleo de este artículo— es una matización de la premisa mayor, ya que en realidad en España podemos contar con al menos otras cuatro traducciones (o, mejor, adaptaciones) de una obra de Maquiavelo durante el siglo XVI. Por qué la crítica no ha reparado en estas versiones tal vez se deba al hecho de que la obra en cuestión no es ni *El príncipe* ni los *Discorsi* —las principales depositarias de la filosofía política del autor—, sino un texto que ha despertado menos interés, como es el *Libro dell’arte della guerra*.⁵ Otro posible motivo es que esas cuatro versiones no se presentan como traducciones directas de Maquiavelo porque en realidad no lo son. Antes dije que mis dos puntualizaciones —la abundancia de traducciones francesas y la existencia de otras traducciones españolas— estaban relacionadas entre sí. La relación consiste en que cuatro de las cinco “traducciones” españolas derivadas del *Arte della guerra* lo son de traducciones o adaptaciones francesas de la obra original, que habrían servido de intermediarias.

Los caminos de la penetración del maquiavelismo en Europa fueron tan heterogéneos como abundantes y llegaron a impregnar el pensamiento político y militar, que acabó adoptando un lenguaje que un siglo después ya era hegemónico: hasta los enemigos de Maquiavelo se servían de él (Ginzburg 2018: 61). El hecho de que las ideas del Secretario florentino no fuesen necesariamente “originales” (Anglo 2005: 520-522) no impidió que sus obras fuesen publicadas, traducidas y comentadas en todo el continente. Un fenómeno intelectual, social

5. Anglo (2005:5) se lamenta de que “while attention is always devoted to conventional intellectual contexts involving philosophy and political thought, other contexts —such as military thinking or the literature of self-advancement— is largely ignored”.

y político de tales dimensiones es difícilmente aprehensible y la investigación sobre tal fenómeno está lejos de agotarse. Este trabajo pretende contribuir a estos estudios analizando una de las “often unpredictable directions of Machiavelli’s reception” (Ginzburg 2018: 61).

Del *Arte della guerra* (cuya primera edición se había estampado en Florencia en 1521) contamos entonces con cinco traducciones/adaptaciones escritas en español a lo largo del siglo XVI, en fechas anteriores, contemporáneas o poco posteriores al Concilio de Trento, donde se condenó a Maquiavelo (Abad 2023: 22-23). Este artículo intenta caracterizar cada una de estas versiones atendiendo a su fuente, su autor y las modalidades de la traducción/adaptación que adoptan, además de resaltar el vínculo que las une.⁶ Para facilitar el análisis, pondré ejemplos, cuando convenga, de un tema concreto: la imagen del capitán elocuente que Maquiavelo dibuja en la senda de la tratadística polemológica de la Antigüedad.⁷ La elección viene dada en primer lugar por mis propios intereses de investigación, pero también porque en el poder de la elocuencia se cifra el signo de una cultura humanista, como dijo Ezio Raimondi a propósito de Maquiavelo (1977: 3).

La prudencia y la elocuencia son, en efecto, temas de los que se ocupa el *Arte della guerra*. No solo en este tratado, sino también en otros libros, Maquiavelo se muestra, a la zaga de los clásicos, con Cicerón y Quintiliano a la cabeza, sensible hacia la necesidad del conocimiento de la historia y hacia el poder de la elocuencia. En *Il Principe* advierte acerca de los límites y la ambivalencia de dicho poder (Viroli 1998: 110). En el prefacio a la *Istoria Fiorentina* proclama la utilidad de su propia obra histórica porque la historia, al poner delante de nuestros ojos los ejemplos de hombres excelentes, nos hace prudentes, nos enseña a saber qué hacer y qué evitar y nos conduce a la consecución de la virtud (Viroli 1998: 98). Muestra de cómo Maquiavelo asigna a la elocuencia un papel decisivo en la lucha política y social es la inclusión en el libro de una serie de oraciones en estilo directo en que los hablantes intentan persuadir de lo útil, lo honesto o lo necesario (Viroli 1998: 108, 103).⁸

En el *Arte della guerra* el elogio de la elocuencia se concreta en la figura del general que se dirige a sus soldados y con sus palabras consigue mover sus pasiones. Alejar el miedo, encender el valor, aumentar el coraje, revelar los engaños,

6. Los más completos estudios sobre la recepción del *Arte della guerra* son los de Procacci (1995) y Anglo (2005), quienes, sin embargo, tocan muy superficialmente las obras españolas: de las cuatro que pretendo analizar, se detienen poco en Salazar, no consultan a Pedrosa y Anglo cita solo de pasada a Gracián de Alderete. Para un panorama de las artes militares españolas, véase González Castrillo (1996). Me sirvo aquí de algunas conclusiones adelantadas en Pineda (2020).

7. Desarrollo este tema en Pineda (2020). Aquí me interesa sobre todo llamar la atención sobre las vías de adaptación del texto de Maquiavelo.

8. Sobre el uso estratégico de las oraciones en los escritos históricos de Maquiavelo, véase Black (2017).

prometer recompensas o mostrar los peligros son otras tantas funciones imprescindibles que cumple una oración pronunciada a tiempo, por lo que “gli eccellenti capitani conveniva che fussono oratori, perché, sanza sapere parlare a tutto l’esercito, con difficultà si può operare cosa buona” (Machiavelli 2018: 1040). Estas páginas, del final del libro IV, pueden considerarse las depositarias de la “teoría política de la elocuencia” del escritor florentino (Raimondi 1977: 1).⁹ Es un pasaje muy conocido que ha sido interpretado por los expertos en el contexto general de la importancia que para Maquiavelo revestía el poder de la oratoria, que no es otro que su vinculación con el funcionamiento de una república libre (Viroli 1998: 111), gobernada por un príncipe prudente.¹⁰

De re militari de Diego de Salazar (1536)

La primera traducción de Maquiavelo a otra lengua fue una adaptación española del *Arte della guerra*.¹¹ La obra se titulaba *De re militari. Tratado de caballería hecho a manera de diálogo que pasó entre los ilustrísimos señores don Gonzalo Fernández de Córdoba, llamado Gran Capitán, duque de Sessa, y don Pedro Manrique de Lara, duque de Nájara, en el cual se contienen muchos ejemplos de grandes príncipes y señores, y excelentes avisos y figuras de guerra; muy provechoso para caballeros, capitanes y soldados*. Salió de las prensas de Miguel de Eguía en Alcalá de Henares en 1536 y su autor fue Diego de Salazar, que había luchado en Italia junto a don Gonzalo Fernández de Córdoba, al que, como vemos, hace protagonista de su libro junto a don Pedro Manrique de Lara.¹² La obra se reeditaría en Bruselas, en casa de Roger Velpius, en 1590 con un ligero cambio en el título. En los mismos lugar, imprenta y año que la primera edición, Salazar dio a la luz otra traducción: la *Historia de todas las guerras civiles que hubo entre los romanos, según lo escribió el muy elocuente historiador Apiano Alejandrino, agora nuevamente traducida de latín a nuestro vulgar castellano*. Salazar afirma haber escrito su texto de Apiano a partir no de la versión original griega, sino de la traducción latina de Pier Candido Decembrio, pero los investigadores han demostrado que en realidad se sirvió de la traducción al italiano de Alessandro Braccesi (Botella Ordinas 2000: 189).

9. Sobre las deudas del tratado de Maquiavelo con respecto al de Vegetio, véase Formisano (2002).

10. Remito al estudio citado (Pineda 2020) para una consideración más amplia del tema de la elocuencia militar.

11. La primera traducción francesa del *Arte della guerra* es de 1546, en los años iniciales del gran auge de las traducciones al francés de obras italianas, que cubre, según Balsamo, desde 1543 hasta 1585 (Balsamo 2009: 21).

12. Botella Ordinas (2000) analiza el contexto de la composición y publicación de la obra y da noticias interesantes —a pesar de alguna inexactitud— de la labor traductora de Salazar.

Además de estas dos traducciones de obras de contenido político e histórico, sabemos que Salazar tradujo o participó en la traducción de dos obras literarias. Así, en una de las traducciones del *Filocolo* de Boccaccio (*Treze questiones muy graciosas sacadas del Philocolo del famoso Juan Bocacio*, Toledo, Juan de Ayala, 1546), Blasco de Garay cuenta en el prólogo cómo había visto en la biblioteca de Diego López de Ayala un manuscrito de la traducción y cómo le habían llamado la atención “los sumarios de las preguntas que iban en metro (o cópulas, por hablar más castellano)” que habían sido compuestos por Diego de Salazar, “que primero fue capitán y al fin ermitaño, varón en verdad el más suficiente en aquella arte, así de improviso como de pensado, que jamás tuvo nuestra España, de lo cual me encomencé a alegrar, por ser cosa de hombre que no solo me tenía por amigo, mas aun muchas veces, hablando entre otros de mí, me llamaba su compañero” (citado en Muñiz Muñiz 2003: 550, con grafía y puntuación modernizadas). Y en 1547 colaboró de nuevo con Blasco de Garay (“impulsor de la edición y el que dio los retoques finales al conjunto”) y con Diego López de Ayala (“que trasladó la prosa”) en la traducción de la *Arcadia* de Sannazaro, publicada en Toledo en casa de Juan de Ayala, con reimpresión dos años después. La tarea de Salazar en la empresa conjunta fue la de componer “primero la parte del verso” (López Estrada, en Sannazaro 1966: 3) que luego corrigió Garay. En la dedicatoria Garay vuelve a hablar de Salazar en términos parecidos a como lo había hecho antes: “era capitán y al fin y a la vejez suya fue ermitaño, amigo mío tan íntimo y familiar, que usaba llamarme su compañero, de lo cual yo holgaba no poco, como hombre que conocía (si algo puedo decir que conozco el valor y quilates de su ingenio)”. Continúa: “Porque osaría afirmar lo que otras veces he dicho: en el verso castellano, así de improviso como de pensado, ser la Fénix de nuestra España, puesto que en prosa no fue de menospreciar, como nos muestran sus claras obras. Este compuso toda la parte del verso que aquí va, harto más elegante en estilo que atada a la letra del primer autor”. Y remata con una interesante pincelada de teoría traductológica: “Lo cual no tengo por inconveniente, pues es menos principal apartarse de la letra, cuando ni es historial ni sciencia que comprehende alguna verdad, que impedir una tal vena y furor poético” (Sannazaro 1966: Aiii).¹³

El *De re militari* de Salazar no ha salido bien parado por la crítica. Menéndez Pelayo (2017:326) acusa de plagiarlo al capitán, por haber traducido a Maquiavelo “disimulando el nombre del autor original”. En realidad, Salazar sí dejó dicho en la dedicatoria de la obra a un don Diego de Vargas Carvajal —para la que, por

13. A pesar de todas las alabanzas, Garay confiesa en una nota que coloca al final de la obra haber tenido que rehacer parte del trabajo de Salazar que al parecer se había alejado en exceso del original para así acallar las posibles críticas. En todas las citas de textos antiguos modernizo la ortografía, acentuación y puntuación según los usos actuales siempre que dicha modernización no suponga un cambio fonético.

cierto, aprovecha casi entera la que Maquiavelo había escrito para Lorenzo di Filippo Strozzi—, cuál era su fuente:

he deliberado (porque no parezca que el tiempo que yo he militado se me ha pasado ignorando las cosas necesarias a la milicia) colegir de las órdenes antiguas parte de lo que he hallado escrito, y de las modernas, parte de lo que he experimentado, y copilar el presente tratado imitando a muchos autores antiguos y modernos, siguiendo más que a los otros el parecer de Machavelo, porque imita él a Vegecio y, casi como intérprete de los otros autores, escribir en nuestra castellana lengua este diálogo. (“Prólogo”, s.f.)

Algún otro estudioso ha sido aún más acerbo en sus apreciaciones de Salazar: John Rutherford (2001: 55) dice que el capitán “wrote bad books” y que el estilo de su traducción de Maquiavelo es “clumsy”.¹⁴ Sin embargo, el *De re militari* cuenta al menos con el mérito de haber sido la primera arte militar española que se publicó en el Renacimiento. Y es un mérito porque, como afirma Even-Zohar (1999: 226), “la literatura traducida viene a satisfacer la necesidad que tiene una literatura más joven de poner en funcionamiento [...] tantos modelos literarios como sea posible”. Si aplicamos esta teoría al género de la tratadística militar y aceptamos que las letras españolas eran más “jóvenes” en dicho género —por cuanto menos avezadas que otras—, podemos entender la importancia de la obra de Salazar, que se benefició “de la experiencia de otras literaturas”.

El volumen va dirigido a Diego de Vargas Carvajal, extremeño de Trujillo e hijo del cronista Lorenzo Galíndez de Carvajal. En el momento de la publicación del libro, Diego de Vargas era un joven caballero de Santiago que acabaría años después viajando a América, donde ocuparía el cargo de Correo Mayor de Indias, heredado de su padre, así como el de Comisario de Perpetuidad (Altman 1989: 45). Es precisamente su condición de caballero de Santiago y el ser “amador y estudioso de la disciplina militar y favorecedor de aquellos que en ella se ejercitan” (Prólogo) la razón que le ha procurado ser el dedicatario de la obra. Salazar nos informa de que Vargas había estado activo en el ejercicio militar en los años inmediatamente precedentes y había participado solo un año antes en la conquista de Túnez por parte de Carlos V: “no habiendo rehusado el ejercicio militar en todas las cosas que en nuestro tiempo han sucedido, así en estos reinos como en el viaje de su Cesárea Majestad contra el turco” (Prólogo). El joven se convierte así en el destinatario que sustituye al Filippo Strozzi del original, amigo de Maquiavelo.

14. Rutherford sospecha que el “capitán Salazar” a quien se refiere la “Carta del bachiller de Arcadia” es Diego de Salazar, a quien atribuye “a book about the war in Germany” (2001: 55). En realidad, el autor de la *Historia de los sucesos de la guerra que Carlos quinto hizo contra los príncipes y ciudades rebeldes de Alemania* (Nápoles, Juan Pablo Sukanappo, 1548) es Pedro de Salazar, que compuso asimismo otras obras históricas.

Desde el prólogo de la traducción se percibe la tendencia que seguirá el traductor, inclinando el texto a favor de la figura del “rey” que coloca al lado de la de Dios. La comparación del original de Maquiavelo con la traducción de Salazar nos muestra claramente esa inclinación:

Ma se si considerassono gli antichi ordini, non si troverebbono cose più unite più conformi e che, di necessità, tanto l’una amasse l’altra, quanto queste, perché tutte l’arti che si ordinano in una **civiltà** per cagione del bene comune degli uomini, tutti gli ordini fatti in quella per vivere con timore delle leggi e d’Iddio, sarebbero vani, se non fussono preparate le difese loro; le quali, bene ordinate mantengono **quegli**, ancora che non bene ordinati. E così, per il contrario, i buoni ordini, senza il militare aiuto, non altrimenti si disordinano che l’abitazioni d’uno superbo e regale palazzo, ancora che ornate di gemme e d’oro, quando, senza essere coperte, non avessono cosa che dalla pioggia le difendesse. E se in qualunque altro ordine delle cittadi e de’ regni si usava ogni diligenza per mantenere gli uomini fedeli, pacifici e pieni del timore d’Iddio, nella milizia si raddoppiava, perché in quale uomo debbe ricercare la patria maggiore fede, che in colui che le ha a promettere di morire per lei? In quale debbe essere più amore di pace, che in quello che solo dalla guerra puote essere offeso? In quale debbe essere più timore d’Iddio, che in colui che ogni dì, sottomettendosi a infiniti pericoli, ha più bisogno degli aiuti suoi? Questa necessità considerata bene, e da coloro che davano le leggi agli imperii, e da queglii che agli esercizi militari erano preposti, faceva che la vita de’ soldati dagli altri uomini era lodata e con ogni studio seguitata e imitata. (Machiavelli 2018: 1)

Mas si se considerasen las antiguas órdenes, no se hallarían dos cosas más conformes ni más unidas, y que de necesidad tanto la una amase a la otra, como estas dos, porque todo lo que se ordena en un **reino o república** para el bien común, y todas las ordenanzas que se hacen en ellos para el temor de Dios y obediencia de las leyes, serían ordenadas en vano si no se ordenase la manera de defenderla; y si las defensas destas leyes son bien ordenadas, sostienen **los reinos y repúblicas** aunque no sean bien ordenados. Y así las buenas ordenanzas sin el ayuda militar serían como bien labradas y ricas casas sin tejados y puertas que las defiendan el agua y viento, sol y ladrones. Y si algunas leyes y ordenanzas se hacen por las cuales se deba temer Dios y el Rey, con el favor de la milicia se **dobla la autoridad**, porque ¿en cuál hombre terná el Rey o la patria confianza que en aquel que le promete de morir por él?, ¿y cuál hombre terná mayor amor con la paz que aquel que de sola la guerra puede ser ofendido?, ¿y cuál hombre terná mayor temor de Dios que el que cada hora se somete a infinitos peligros y tiene más necesidad de ayuda? Pues, considerando esta necesidad, los que daban las leyes a los imperios y también a los que eran prepuestos a la guerra las ordenaron de manera que hacían que la vida de los guerreros fuese no solamente alabada de los otros, mas estudiosamente imitada. (Salazar, “Prólogo”, s.f.)

Los párrafos que abren el diálogo le ofrecen a Salazar otra ocasión para adaptar el texto a sus intereses y circunstancias. En la obra original Maquiavelo presenta en tono de alabanza a uno de los interlocutores, Cosimo Rucellai, cuyo jardín (los Orti Oricellari) es el escenario del diálogo. Rucellai, amigo de Maquiavelo, había muerto joven en 1519, poco antes de la publicación del *Arte*. El

ambiente es el de un círculo con aspiraciones y pasiones humanistas en la Florencia medicea. Por su parte, Salazar presenta como protagonista de su traducción al Gran Capitán, que llevaba años muerto en la fecha de publicación del libro. Al hacerlo a él interlocutor, junto con el duque de Nájera, el entorno humanista florentino del original se transforma en un escenario de tintes puramente militares ocupado por dos grandes nombres de la milicia española: Gonzalo Fernández de Córdoba y Pedro Manrique de Lara y Sandoval. Salazar aprovecha el encomio de Maquiavelo a su amigo y lo acomoda para que case con el de su protagonista y con su propia posición respecto a él:

Perché io credo che si possa lodare dopo la morte ogni uomo, sanza carico, sendo mancata ogni cagione e sospetto di adulazione, non dubiterò di lodare Cosimo Rucellai nostro, il nome del quale non fia mai ricordato da me sanza lagrime, avendo conosciute in lui quelle parti le quali, in uno buono **amico dagli amici, in uno cittadino dalla sua patria** si possono disiderare. Perché io non so quale cosa si fusse tanto sua (non eccettuando, non ch'altro, l'anima) che per gli amici volentieri da lui non fusse stata spesa; non so quale impresa lo avesse sbigottito, dove quello avesse conosciuto il **bene della sua patria**. E io confesso, liberamente, non avere riscontro, tra tanti uomini che io ho conosciuti e pratici, uomo nel quale fusse il più acceso animo alle cose grandi e magnifiche. Né si dolse con **gli amici** d'altro, nella sua morte, se non di **essere nato per morire giovane dentro alle sue case e inonorato, sanza avere potuto secondo l'animo suo giovare ad alcuno perché sapeva che di lui non si poteva parlare altro, se non che fusse morto uno buono amico**. Non resta però, per questo, che noi, e qualunque altro che come noi lo conosceva, non possiamo fare fede, poi che l'opere non appariscono, delle sue lodevoli qualità. Vero è che non gli fu però in tanto la fortuna nimica, che non lasciasse alcun **breve ricordo della destrezza del suo ingegno, come ne dimostrano alcuni suoi scritti e composizioni di amorosi versi; ne' quali, come**

Porque creo que después de la muerte cualquier hombre puede ser alabado sin cargo ni culpa de adulación de quien lo alaba, no dudará de alabar la buena memoria del ilustrísimo don Gonzalo Fernández de Córdoba, Gran Capitán de España, duque de Sessa y Terranova, el nombre del cual no verná jamás a mi memoria que con lágrimas no sea por mí recordado, habiendo conocido en él aquellas partes que en un espléndido señor y buen amigo de sus **parientes y amigos y servidores** se pueden conocer o desear. Porque yo no sé qué cosa pudiese tener siendo suya sin recusar aún la vida que de buena voluntad por sus amigos no pusiese, y no sé ninguna gran empresa que le hoviese espantado de emprenderla cuando en ella hoviese conocido el **servicio de su rey o bien de su patria**. Yo digo libremente no haber hallado entre cuantos hombres he conocido y conservado, otro de más encendido ánimo a las cosas grandes y magníficas, por lo que a sus **amigos y servidores** no dolió cosa tanto en su muerte como el ser **nacido para morir, ni a él pesó tanto dello por ella misma como por haberse dispuesto el tiempo de tan condición, que no pudo ayudar a sus amigos conforme a la grandeza de su ánimo para que generalmente todos se pudieran alabar de sus magnificencias**. Verdad es que no le fue la fortuna tanto enemiga que no dejase **muchas cosas dignas de memoria, así en las larguezas de su magnánimo corazon como en los autos de su militar ejercicio, en el cual, junto con el gran esfuer-**

che innamorato non fusse, per non consumare il tempo invano, tanto che a più alti pensieri la fortuna lo avesse condotto, nella sua giovenile età si esercitava, dove chiaramente si può comprendere con quanta felicità i suoi concetti descrivesse, e quanto nella poetica si fusse onorato, se quella, per suo fine, fusse da lui stata esercitata. Avendone pertanto privati la fortuna dello uso d'uno tanto amico, mi pare che non si possa farne altri rimedi che, il più che a noi è possibile cercare, di godersi la memoria di quello e repetir se da lui alcuna cosa fusse stata o acutamente detta o saviamente disputata. E perché non è cosa di lui più fresca, che il ragionamento il quale ne' prossimi tempi il signore Fabrizio Colonna dentro a' suoi orti ebbe con seco... (pp. 4-5).

zo, tuvo grandísimo ingenio y estudio, y como a mí cupiese parte, y no pequeña, del dolor de su muerte como a uno de sus servidores, así por haber militado prósperamente debajo de su bandera como haber recibido parte de sus acostumbradas mercedes, y por esto, habiéndole sido y tenido obligación de particular servidor, y habiéndome la fortuna con la muerte privado del uso de tan amado señor, me parece no poder tomar mejor remedio que gozar con la memoria de las cosas que por él fueron prósperamente hechas y agudamente dichas y sabiamente disputadas. Y porque no hay cosa más fresca de las que dél me acuerdo que el razonamiento que poco tiempo ha que pasó con el ilustrísimo don Pedro Manrique de Lara, duque de Nájara y conde de Treviño, donde largamente en las cosas de la guerra estuvo con él en disputa... (f. Ir)

El “amigo de sus amigos” y “ciudadano de la patria” originales pasa a ser amigo “de sus parientes y amigos y servidores” (y más abajo, “amigos y servidores”). La inclusión de los “servidores” nos habla simultáneamente en términos genéricos y en términos personales: por una parte, de una organización social precisa y, a la vez, de la relación que Salazar parece confesar le une a su señor y que más tarde explicita abiertamente (“a mí [...] como a uno de sus servidores”). El “bien de la patria” se transforma en “el servicio de su rey o el bien de su patria”, en la línea que ya veíamos en el texto del prólogo. Pero el fragmento que ha requerido de un mayor esfuerzo de adaptación es aquel que habla de la corta vida de Rucellai y su temprana muerte, así como su dedicación a la poesía. Se eliminan lógicamente todas las alusiones a la juventud (el “breve ricordo” se convierte en “las muchas cosas dignas de memoria”) y la ocupación poética del joven se sustituye por el “militar ejercicio” del llorado capitán. El fragmento que muestra una mayor amplificación es aquel en el que Salazar recuerda haber servido bajo “la bandera” de don Gonzalo y haber sido beneficiario de sus mercedes, consiguiendo con ello sobrepasar un grado más la figura del capitán.

En el resto del tratado las diferencias son más sutiles, pero no menos importantes. Botella Ordinas (2000), sin entrar en valoraciones negativas sobre el autor, sitúa la escritura del texto de Salazar en el contexto militar español de aquellos años y hace una primera aproximación a los rasgos de la traducción, que, según sostiene, queda despojada de cualquier matiz político que pudiera haber en el original maquiaveliano. Salazar, además, tuerce en ocasiones el significado de ciertas expresiones para reforzar el componente religioso y quizá

para acomodarlas a un pensamiento más “cristiano” y más “castellano”. Así, en el libro IV, en el que Botella Ordinas ve “modificaciones considerables” (2000: 212), Salazar introduce una frase,

y aun entre nuestros cristianos ha habido quien decía que les aparecían en sueños Santiago y otros sanctos, como el Cid Ruy Díaz y otros, que podría ser así como dicen las historias, que para más que aquello basta la providencia y poder de Dios (f. 44),

en la que en pocas líneas consigue juntar a Santiago, el Cid y la providencia de Dios, ausentes todos del texto de Maquiavelo.¹⁵

Con respecto al tema de la elocuencia, las modificaciones introducidas por el *De re militari* en los párrafos pertinentes son llamativas porque revelan la intención interesada del traductor. Como ya mostré (Pineda 2020), Salazar inserta amplificaciones que pretenden subrayar la importancia que para el jefe militar tiene el poder de persuasión, aunque el cambio más significativo tiene que ver con la relación entre religión y milicia: mientras que en Maquiavelo ambas aparecen nítidamente diferenciadas, en la traducción las dos se entrelazan casi sin solución de continuidad, en paralelo al providencialismo que acabamos de comentar.

Libro primo del arte y suplimento re militar de Francisco de Pedrosa (1541)

La segunda versión del *Arte della guerra* que nos interesa es el *Libro primo del arte y suplimento re militar, compuesto y sacado de muchas historias modernas y antiguas y de muchos precetores de melicia antiguos y modernos, así griegos como latinos* de Francisco de Pedrosa, obra publicada en el taller napolitano de Juan Sultzbach en 1541, edición por la que cito. Bertelli (en Machiavelli 1961: 323) fue quien advirtió el parentesco entre el tratado de Pedrosa y el *Arte* de Maquiavelo. Si no todo, sí al menos en parte, el texto del *Libro primo* obedece a la inspiración maquiaveliana tamizada por la lectura de la obra de Salazar. En el último decenio dos trabajos han llamado la atención del libro de Pedrosa. El de Mondola (2016) puede leerse a modo de presentación del *Libro primo*. El más

15. Y, aunque no forme parte propiamente del texto, sino de los paratextos, vale la pena mencionar el frontispicio del volumen, en que un gran marco arquitectónico que contiene el escudo xilográfico de Diego de Vargas de Carvajal —como recuerda el propio Salazar en el prólogo— muestra en el entablamento la frase bíblica “Initium sapientie timor Domini”, del salmo 110 (el mismo marco fue utilizado también, entre otros volúmenes de Eguía y de Brocar, en las *Introductiones in latinam grammaticen* de Nebrija, publicadas en la imprenta de Miguel de Eguía en 1533, y véanse otras apariciones de la portada en Martín Abad). Sobre la historia del uso de la expresión, véase el admirable trabajo de Folliet (2011).

reciente de Federici (2020) se centra sobre todo en el magnífico aparato iconográfico de la obra, que Federici vincula convincentemente con el *De re militari* (1472) de Roberto Valturio.

El *Libro primo del arte y suplimento re militar* se presenta en un volumen en folio, impreso a dos columnas en letra gótica, con texto acompañado de hermosas xilografías. Varios materiales paratextuales, como la “Tabla de toda la obra” (con los títulos de los capítulos) y la “Tábula segunda” (un índice *nominum et rerum*) facilitan la lectura de una obra densa y en cierto sentido compleja. Después de la *Propalladia* de Torres Naharro, el libro de Pedrosa fue el segundo impreso en lengua española en Nápoles. La cantidad de italianismos que presenta el texto revela o bien que los cajistas de la imprenta no dominaban el castellano o bien que la lengua de Pedrosa se habría contaminado de rasgos externos. No sabemos casi nada del autor y lo poco que conocemos es lo que podemos leer en el proemio del libro. Pedrosa habría nacido en Toro y habría pasado a Italia con las tropas de Gonzalo Fernández de Córdoba “durante las guerras con los franceses que llevaron a la incorporación del reino de Nápoles a la corona española” (Mondola 2016:121). La alusión a la figura del Gran Capitán es uno de los elementos que enlazan a Pedrosa con Salazar. Pedrosa dice en el proemio de su libro haber compuesto una biografía de don Gonzalo, al no haber nadie en España —sostiene— que lo haya hecho. Se trata de una afirmación hartamente discutible, pues, como defiende Federici (2020: 399-400), ya existía para entonces “abundante tradición impresa sobre la vida y las hazañas del Gran Capitán”. En suma, el retrato que dibujan estos párrafos es “el arquetipo del escritor soldado del siglo XVI, un profesional de la milicia que, ya veterano, confía a la pluma el recuerdo de sus experiencias en la guerra” (Mondola 2016: 121).

En la dedicatoria de la obra “a los mañíficos lectores” resuenan las palabras de Maquiavelo con respecto a la decadencia de “gli ordini militari” de su tiempo (“Ma per essere gli ordini militari al tutto corrotti e, di gran lunga, dagli antichi modi separati, ne sono nate queste sinistre opinioni, che fanno odiare la milizia e fuggire la conversazione di coloro che la esercitano”, p. 2), que Pedrosa formula así: “[...] de la buena milicia antigua decir tanto della quanto supo [...] [y] lo poco que hay que decir bien de la milicia moderna, la cual ha venido en tanta debilidad y flaqueza, que por su desemejanza (casi y con gran dificultad) de muy pocos es conocida” (f. [¶V]Ir). Pedrosa, sin embargo, no presenta su obra, como sí lo hacen Maquiavelo y Salazar, en forma de diálogo. El suyo es un compendio o, en sus palabras, un “suplimento”, que aquellos autores que han escrito “preceptos militares y de guerra” (f. [¶V]Ir), reunidos en una colección de *exempla* (“tienen consigo un enxemplario o vero una ocupilación [*sic*, ‘compilación’] de enxemplos en toda manera singulares y muy preceptores en la militar deceplina”, f. [¶V]Ir). Es una diferencia que acerca la obra no tanto a la tratadista polemológica, sino a las obras de historia en general y también a las *artes historicae*, que insisten tópicamente en la utilidad de la historia como *magistra vitae*, como ejemplo de conducta, a la vez que en el deleite que proporciona su lectura. Pe-

drosa es claro en este punto: su obra será “útil y provechosa al que la lee”, “aplicable al lector” y “conviniente y necesaria”. En la intención del autor está no solo el dar preceptos militares desnudos, sino el dejar por escrito “muchas memorables historias antiguas y modernas, junto con muchos hechos y dichos de hartos ecelentes hombres antiguos y modernos, que la mayor parte hasta aquí estaban adormidos y puestos en olvido”. El arte militar se une en el texto de Pedrosa a la preceptiva histórica, a los dechados de ejemplos y a los libros de *facta et dicta* para producir una obra singular.

El *Arte y suplimento* está compuesto por nueve libros, subdivididos cada uno en capítulos. El hilo conductor es la idea de la progresiva decadencia y corrupción de la virtud militar. En la estela maquiaveliana, Pedrosa no oculta su admiración por la Antigüedad. Tal como sostiene Mondola (2016: 123), “parece evidente el vínculo entre Pedrosa y el ejemplo del *Dell’arte della guerra* de Maquiavelo: a pesar de una estructura formal del todo distinta [...] es patente la analogía entre el tono del escritor florentino y el del autor de Toro”. Cada capítulo se centra en un tema concreto que se argumenta retóricamente mediante un amplio conjunto de *exempla* de la Antigüedad aplicados al tiempo presente. A partir del libro IV el autor “ahonda su reflexión acerca del papel del capitán general, cuya figura ocupa toda la segunda parte de *Arte y suplimento* [...] tanto por lo que atañe a sus virtudes éticas y morales como por lo que se refiere a sus capacidades en el teatro de batalla” (Mondola 2016: 122).

Al ocuparse de las virtudes que han de adornar al jefe militar, Pedrosa se detiene en aspectos morales, espirituales e intelectuales, además de los corporales. Sostiene que lo “fundamental es que el capitán hable con sus soldados y sepa escucharlos, mostrándose ‘alegre y contento’ en los momentos previos a las batallas para que sus tropas confíen en él y en el éxito positivo de la acción militar” (Mondola 2016:126). A la altura del segundo capítulo del libro VI, que versa sobre “los modos y las formas cuales el capitán general, y aun particular, ha de tener en hablar a los suyos antes de venir a la jornada con los enemigos, y cuánta sea la ecelencia y fuerza de la oración” (f. 151r), Pedrosa recuerda los momentos en que pueden pronunciarse arengas, es decir, al comienzo, en el medio y al final de una batalla, y afirma que a “los grandes capitanes conviene que sean oradores” (f. 151v). Con palabras que recuerdan las de Maquiavelo, pero sobre todo las de Salazar, leemos en el *Arte y suplimento*:

los ecelentes duques o grandes capitanes conviene que sean oradores, porque sin saber hablar a todo el ejército con dificultad se puede obrar cosa buena, cosa ciertamente en nuestros tiempos que se estima bien poco. Lean la vida de Alejandro Maño y verán en ella y en algunas otras partes deste nuestro libro cuántas veces le fue forzado y necesario orar y hablar públicamente a su ejército, porque jamás de otra manera lo pudiera conducir (seyendo aquel lleno de riquezas y de muchos despojos de enemigos) máximamente por los desiertos de la Arabia desierta y de la India mayor, con tanta fatiga y necesidad del vivir humano, porque infinitas veces nacen cosas mediante las cuales un ejército se destruye cuando el capitán o no sabe

o no use de hablar [a] aquel, porque aqueste hablar lleva el temor, aciende los ánimos, crece la ostinación, descubre los engaños, promete premios, muestra los peligros y la vía de esquivarlos, ruega, amenaza, hinche de esperanza la vida, vitupera y hace todas las cosas por la cuales las humanas pasiones se desechan o se acrecientan y acarrean, donde todo príncipe que quisiese de ordenar o hacer una nueva milicia y rendir reputación a tal ejército, debe acostumbrar los soldados suyos a oír hablar al capitán suyo, y aquel capitán, a saber hablar aquellos. Ultra de todo aquesto, una no menos el duque a decir a los suyos que, con la ayuda de Dios y del apóstol señor Santiago y san Jorge, de la batalla no teman, porque de aquella sin duda ninguna tiene por muy cierta, muy cumplida y plenaria vitoria (f. CLIV).

Más adelante, la referencia a César y a Alejandro Magno sirve de excusa para una interesante y muy plástica explicación de lo que debe ser una arenga y cómo ha de pronunciarse:

Los cuales [César y Alejandro], llamando y haciendo venir así la multitud, con todos los principales della aquellos encoronaba con coronas de prudencia y fortaleza, mostrándoles que tenía y había tenido siempre la presencia de cada uno de cuantos allí estaban muy cara y preciada. Después comenzaban a decir cómo los estados con todas las señorías y personas suyas siempre ellos los habían puesto y ponían en sus fortísimas y virtosas manos y, ensalzándoles mocho las grandes virtudes que tenían, recordándoles las antecedentes glorias que habían habido en los vencimientos de los enemigos suyos propios y dellos, con mostrarles, si les fuese necesario y menester, sus principales estandartes para que mirasen cómo por ninguna parte dellos les faltaba solo un mínimo pendiente, volviéndose agora a los unos, agora a los otros, llamando a los más esforzados y valientes por su propios nombres con dar algunos dellos una alegre risa y a otros un mirar placentero, con traerles a la memoria sus padres y sus madres, asimismo hijos con hermanos y parientes, cuales habían conocido por muy noble y virtuosa gente y tenida dellos en su gran amicia, por cuyo respeto les forzaba tener en memoria y en reputación a cada uno de cuantos allí eran (mostrándoles si bien no era) ser el consejo de los más dellos el que les había hecho venir a los términos en que staban, y por la grandísima confianza a que siempre habían tenido y tenían las proezas y valerosidades suyas, venían muy contentos y satisfechos y alegremente a hacer con los enemigos [...] también por mollificar algún residuo de dureza soldadesca, se ponían aquellos maños duques a hacer conciencia de los desdeños y menosprecios por ellos hechos algunas veces a los soldados suyos, asimismo les ponían delante la grandísima razón con que se habían movido aquella guerra, y a venir así como venían contra los enemigos, que era porque aquellos habían cometido tanto mal y hecho tantas injurias a todos los del mundo, que solo tales pecados eran bastantes para destruirlos y asolarlos con pocos de sus adversarios, cuanto más los muchos que a la sazón allí venían sobre ellos; finalmente deste modo [...] oraban y decían sus razones aquellos antiguos y óptimos capitanes a los suyos [...] La oración, en suma, mucho es óptima y eficace a la vitoria (ff. CLIV-CLIIr).

Los ejemplos que confirman lo anunciado en el capítulo son numerosos, y a los que provienen de la historia antigua Pedrosa agrega uno sobre “aquel maño

capitán Gonzalo Fernández de Córdoba”, cuya alocución —que dice haberle escuchado— transcribe en estilo directo.

Serían necesarios más estudios que nos ayudasen a aquilatar la importancia del libro de Pedrosa en el contexto de las artes militares hispanas y europeas. Se trata de un texto ambicioso y es probablemente el mejor exponente del género que se publicó en la primera parte del siglo XVI. Por ahora, conste la línea maquiaveliana que lo emparenta con las obras estudiadas en este trabajo.

César renovado de Diego Gracián de Alderete (1566)

La obra que presento en tercer lugar es la traducción de Diego Gracián de Alderete del libro que el autor italiano Gabriele Simeoni había publicado en francés en 1558, *César renouvelé. Par les observations militaires du S. Gabriel Symeon* (París, Jean Longis), en la que se vierten opiniones sobre la vida militar sobre el ejemplo de Julio César.¹⁶ La traducción de Gracián, publicada a distancia de un cuarto de siglo del texto de Pedrosa, manifiesta cómo el influjo de Maquiavelo siguió penetrando, directa o indirectamente, en las artes militares europeas.

Diego Gracián es una figura relativamente bien conocida para los estudiosos del humanismo español (aunque falta un estudio de conjunto sobre su obra que actualice la tesis de Ezquerro 1968).¹⁷ Discípulo de Juan Luis Vives en Lovaina, intérprete y secretario de Carlos V, secretario de Felipe II, miembro del “estado mayor” erasmiano (Bataillon 1966:266) y, para lo que nos interesa en esta investigación, traductor de autores clásicos y contemporáneos: Plutarco (Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1533; Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1548; Salamanca, Alejandro de Canova, 1571), Isócrates (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1551; Salamanca, Matías Gast, 1570), Jenofonte (Salamanca, Juan de Junta, 1552), Tucídides (Salamanca, Juan de Canova, 1564) y Onasandro (Barcelona, Claudio Bornat, 1566), entre los griegos, así como el *De officiis* de san Ambrosio (Toledo, Juan de Villaquirán y Juan de Ayala, 1534), el *De Aphrodisio expugnato, quod vulgo Africam vocant*, de Calvete de la Estrella (Salamanca, Juan de Canova, 1558), la traducción francesa del resumen latino de Johannes Sleidanus de las crónicas de Jean Froissart (Bayerische Staatsbibliothek, Munich, ms Hisp. X)¹⁸ y los *Arrets d’amour* de Martial d’Auvergne

16. Sobre la contribución del tratado en su versión española a la figura de Julio César, véase García-Alegre Sánchez (2010).

17. Véase también Menéndez Pelayo (1952-1953), pp. 177-191.

18. Dato registrado en Kervyn de Lettenhove (1873: 460-461). Merece la pena transcribir la ficha completa “La Bibliothèque Royale de Munich possède (Cod. hisp. X) un manuscrit espagnol intitulé: *Todas las historias memorables sacadas del primer volumen de Froissart*. Elle est dédiée au très-magnifique seigneur Juste Walter Alemán par Diego Gracián qui avait été l’un des secrétaires de Charles-Quint. Dans la préface le traducteur loue Froissart de l’exactitude de ses

(Madrid, Alfonso Gómez, 1569), además de los que vamos a examinar aquí.¹⁹ El capítulo VI de Morales Ortiz (2000, “Diego Gracián como traductor”) resume la bibliografía existente sobre Gracián y proporciona consideraciones útiles sobre la vida, la obra y la “teoría traductológica” del autor. En sus palabras, “Gracián es un buen exponente del traductor renacentista que adquiere conciencia de los cometidos y límites de su profesión” (2000:205), y ello le impulsa a vislumbrar un programa de traducciones de buenos autores que pueda neutralizar el pernicioso efecto que ejercen las novelas de caballerías, “libros de mentiras y patrañas fingidas” (citado en Morales Ortiz 2000: 207). Su defensa de la “verdad” y la “fidelidad” como fines inexcusables del traductor le hace propugnar una traducción más “a la letra” que “al sentido”, si bien, como veremos, en su propia práctica se permitirá algunas licencias.

La traducción de Simeoni forma parte de una pequeña “enciclopedia” de obras *de re militari*. La primera que aparece en el volumen lleva el título *Onosandro platónico, de las calidades y partes que ha de tener un excelente capitán general y de su oficio y cargo; traducido de griego en castellano por el secretario Diego Gracián*. En realidad, y aunque no sea este el tema de nuestra investigación, podemos sospechar, juzgando por un cotejo superficial, que, a pesar de las críticas de Gracián a las traducciones mediadas (Morales Ortiz 2000), la traducción de Gracián no lo es del original griego, sino de la traducción italiana de Fabio Cotta, publicada en Venecia por Gabriel Giolito de Ferrari en 1546 y titulada *Onosandro platónico, dell'ottimo capitano generale et del suo ufficio, tradotto di greco in lingua volgare italiana*. A modo de muestra, transcribo el párrafo en que ambos hablan de la elocuencia del capitán:

narrations où l'on trouve les brillantes et vives images du temps passé. Il espère que l'on retirera quelque plaisir et quelque utilité de son travail. Diego Gracián avait fait passer dans la langue castillanne les récits de Xénophon et de Plutarque: il se croyait tenu de rendre le même hommage à ceux de Froissart. C'est du reste un résumé des plus concis. Des 232 feuillets du volume soixante-sept son consacrés au livre Ier, 85 au livre II, 48 au livre III, 30 au livre IV. M. Gachard qui décrit ce manuscrit dans le tome VI, 3e série, des Bulletins de la Commission d'histoire, estime que ce travail a été composé vers 1560”. Karl (1924) demostró que, una vez más, la traducción de Gracián no está hecha a partir del original latino, sino de la traducción francesa contenida en las *Oeuvres* de Sleidan (Ginebra, Jean Crespin, 1566). Para su dedicatoria a Walther Gracián ha adaptado la de Sleidan al cardenal Jean Du Bellay, de quien era secretario; por el interés de sus comentarios historiográficos, la reproduzco en el Apéndice I.

19. Se ha discutido si Gracián habría traducido directamente del griego, como repite con frecuencia, o a través de traducciones intermedias; al menos para el caso de Tucídides parece probado que habría utilizado la versión francesa de Claude de Seyssel: ver Iglesias-Zoido, quien afirma que Gracián habría copiado hasta “las ideas fundamentales de los prefacios introductorios” de otros traductores (2011: 174). Por su parte, Sánchez Lasso de la Vega (1961-1962:499) afirma que en ningún caso Gracián habría tenido a la vista el texto griego, sino el latino de Lorenzo Valla y el francés de Seyssel, y que “hasta los resúmenes de los capítulos de cada libro están literalmente copiados”.

Sia [il capitano] bel parlatore, percioche da questo alle cose che si hanno da trattar ne maneggi della guerra giudichiamo che ne habbia da seguir molta utilità. Perché overo havendosi ad ordinare le schiere alla battaglia, il capitano con accommodato parlamento conformando i soldati agevolmente persuaderà a ciascuno di dispregiare ogni pericolo et attendere alla gloriosa impresa. Né il suono della tromba tanto potrà accender gli animi a prender le armi et spingerli a combattere valorosamente. Quanto il convenevole et secondo il tempo accommodato parlamento del capitano puote commoverli et ai grandi fatti per amore della virtù et per desiderio della gloria infiammarli, overamente se farà di bisogno di consolar gli animi afflitti per qualche havuta sconfitta, le sue parole saranno come medicina. Onde ad utilità dell'essercito per alleggerire la gravezza delgi accidenti, l'accommodato parlamento del capitano ragionevolmente si ha molto più da desiderare che la industria de medici, i quali seguitano il campo a fine solamente di medicar le ferite, ma egli con dolce et cortese maniera di parlare consola et sommamente allegra gli animi deboli et afflitti, conferma oltra di ciò gli animi di coloro che sono sani, et quei che sono inanimati trattiene. Quanto adunque più difficile è curar quelle infermità che stanno ascose che quelle le quali et toccare et vedere si possono, tanto maggior fatica è con ragionamenti gli animi attristarsi risanare, che dar rimedio alla manifesta malattia del corpo. E si come niuna città non farebbe mai apparecchi di essercito et non lo manderebbe senza capitano et determinato governo, così ne anche il capitano si ha de elegger tale che non sappia et non habbia la gratia nel parlare et che gli manchi la facilità et la copia del dire (ff. 9v-10r).

Sepa bien hablar [el capitán], que desto se seguirá mucha utilidad a las cosas del gobierno de la guerra, porque, habiéndose de poner en ordenanza las escuadras para la batalla, el capitán con su buena plática, animando los soldados, fácilmente persuadirá a cada uno dellos a que menosprecien todo peligro y tengan atención a la **gloria y honra** de la empresa. Ca il suon de la trompeta no puede tanto encender los ánimos de los soldados a tomar las armas ni movellos a pelear valerosamente quanto la habla conveniente del capitán a su tiempo y sazón los puede **mover y inflamar** a grandes hechos por mostrar su **virtud y esfuerzo** y por deseo de **gloria y honra**, o si fuere menester conortar los ánimos afligidos por cualquier adversidad avenida, las palabras del capitán serán como medicina. De donde para el provecho del ejército y para aliviar la pena de los **accidentes y adversos casos**, la buena **habla y razonamiento** del capitán se debe más desear que la **industria y arte** de los **médicos y zurujanos**, los cuales siguen el campo solamente con intención de curar los heridos, porque ellos no toman otro cargo sino de curar las heridas, mas el capitán, con dulce y cortés manera de hablar, conorta y alegre en gran manera los ánimos débiles y afligidos, demás y allende de confirmar los ánimos de aquellos que están sanos, y animar los que están desmayados. Pues quanto más difícil cosa es curar las enfermedades que están **ocultas y escondidas** que no aquellas que se pueden ver y tocar, tanto más trabajo es guarecer con razones los ánimos **tristes y afligidos** que dar remedio a la dolencia manifiesta del cuerpo. Y así como ninguna ciudad jamás formaría ejército ni le enviaría sin capitán y gobierno determinado, así también el capitán por consiguiente no se ha de elegir tal que no tenga **saber ni gracia** en el hablar y que le falte la facilidad y manera de **decir y persuadir** (ff. 3v-4r).

Vemos que Gracián sigue muy de cerca el texto de Cotta, aunque presenta una tendencia a sustituir sustantivos o adjetivos por parejas de sinónimos (señalados en negrita en el texto).²⁰ Todos los rasgos intrínsecos de la traducción y la confirmación de la fuente del *Onosandro*, así como la naturaleza y características del volumen al completo en tanto “enciclopedia” militar merecerían un estudio más pormenorizado del que podemos prestarle ahora.²¹

El *César renovado* es la segunda de las obras que Gracián incluyó en su pequeña enciclopedia. Aunque en la portada no se dice que se trata de una traducción (“Segundo volumen. César renovado, que son las observaciones militares, ardidés y avisos de guerra que usó César”), lo confirma la licencia para Castilla, firmada en nombre del Rey por el escribano Pedro del Mármol, en la que además se resumen los contenidos y se pone de manifiesto la utilidad de la obra:

Por cuanto por parte de vos, el secretario Diego Gracián, nuestro criado, nos ha sido hecha relación que vos habéis traducido de griego en castellano a Onosandro platónico, de las calidades y partes que ha de tener un excelente capitán general, y de su oficio y cargo, y así mesmo habíades traducido de francés en castellano a César renovado, que son las observaciones militares, ardidés y avisos de guerra que usó César, y así mesmo habíades traducido de francés en castellano otro libro de disciplina militar y instrucción de los hechos de guerra, donde se muestra la forma y manera para hacer gente y soldados en un reino y cómo se deben ejercitar para servirse dellos en todo tiempo y lugar, y las cosas que un capitán general ha de hacer para hacer bien la guerra y vencer sus enemigos, y las leyes y costumbres que ha de haber entre los soldados, y todo lo que conviene al uso de la guerra, los cuales eran libros muy útiles y provechosos, y nos suplicastes os diésemos licencia y facultad para que lo pudiédeses imprimir y vender... (f. †1v).²²

20. Para Menéndez Pidal las parejas de sinónimos constituyen “el carácter más saliente de la lengua del siglo xvi”, rasgo que “tiene de humanismo el apoyarse en el estilo de Cicerón y de otros oradores latinos” (citado por San José Lera 1993: 914), quien también recuerda la opinión de Juan de Valdés: “Y si deste refrán, ‘Quien guarda y condessa, dos vezes pone mesa’, donde lo mesmo es *guardar* que *condessar*, quitássedes el uno dellos, aunque no gastaríades la sentencia, quitaríades el encarecimiento que suelen hazer dos vocablos juntos que significan una mesma cosa”.

21. Véase Díaz Moreno (2006), quien llama la atención sobre la existencia de una segunda edición de 1567. Se trate de una segunda edición, o de una emisión diferente de la primera, el caso es que ambas llevan el mismo colofón, que registra el año 1565. Las fechas que constan en los preliminares son el 3 de julio de 1563 en la licencia para el reino de Castilla y el 15 de marzo de 1564 en la licencia para el reino de Aragón.

22. Otro tanto se lee en la licencia para Aragón, firmada por Miguel Gort: “nos ha sido hecha relación que habéis traducido con mucho gasto y trabajo de vuestra persona en parte de lengua griega y en parte de francesa en la nuestra vulgar castellana los libros *de re militari* de Onosandro platónico y el *César renovado* y *Disciplina militar e instrucción de los hechos y cosas de guerra*, de Langeay, y que por todo son tres volúmenes, y son de mucho provecho para los leyentes, y porque de vuestro trabajo salga algún fructo y utilidad...” (f. †2v). Dicho sea de paso, los preliminares nos ofrecen también un dato interesante para la historia de la poesía española del siglo xvi. Hasta ahora se sabía que el jurista y poeta madrileño Eugenio de Salazar habría visto impresos en vida solo tres poemas. Infantes (1993:532) registra el soneto “En las empresas del fiero Marte”, inclui-

Veamos entonces quién es Gabriello Simeoni, el autor del *César renouvelé* que sirve de fuente a Gracián. Florentino de nacimiento, Simeoni (1509-1572) viajó en varias ocasiones a Francia, donde se aficionó a la erudición anticuaria. Aparte de escribir algunas composiciones poéticas, es conocido por su amistad con Guillaume Du Choul (1496-1560), uno de los más importantes anticuarios de la época, y por las obras de este que publicó traducidas al italiano. Du Choul era conocedor de las teorías militares de Maquiavelo y su contribución ha sido considerada “important in the history of the reconstruction of ancient military practice [...] because it uses Machiavelli not as an authority of modern warfare but as an authority on the ancients” (Anglo 2005:34). En sus traducciones de Du Choul, Simeoni incorpora además ideas maquiavelianas que no están presentes en los textos originales, por lo que hay que entender una doble vía para su maquiavelismo. Ese maquiavelismo se transparenta en su propia obra original. Como afirma Anglo, “Du Choul inspired yet another student of Machiavelli, Gabriel Symeoni, to attempt his own analysis of military behaviour as exemplified in the career of Julius Caesar”. La finalidad del *César renouvelé* —escrita originalmente en francés por Simeoni— no era la reconstrucción anticuaria, sino la presentación de la imagen de Julio César como ejemplo de conductas generales. En la obra hay poco de original, “but his book remains interesting for its unusual combination of Machiavellian resonances with its use of epigraphical learning to point the way to military knowledge” (2005: 34).

El libro, que refleja uno de los muchos intereses de Simeoni, el arte militar, conocería una segunda edición publicada en 1570.²³ Simeoni formaría parte de ese grupo de hombres interesados por la milicia, pero sin experiencia en el campo militar, que compusieron tratados *de re militari* desde el punto de vista del llamado “humanismo militar”, del que el *César renouvelé* —con su alto conte-

do en el *Diálogo entre Pedro Barrantes Maldonado y un caballero extranjero que cuenta el saco que los turcos hicieron en Gibraltar* (Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1566), el “Soneto a la villa de Madrid”, en los preliminares de *Hipania victrix*, obra de su padre Pedro de Salazar (Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1570) y las 34 octavas reales del “Argumento y recomendación” de los *Diálogos militares* de Diego García de Palacio (México, Pedro de Ocharte, 1583). Pues bien, podemos añadir ahora una cuarta composición: la que Salazar le dedica “A la traducción de los libros *de re militari*, hecha por el secretario Diego Gracián, del griego y francés en lengua castellana”. Son 44 estrofas en forma de canción alirada (ff. †3v-††3r) en las que, después de detenerse en el tópico de la Edad Dorada, Salazar glosa y alaba el trabajo del traductor. Puede consultarse el texto en el Apéndice II a estas páginas. Según ha investigado Aguilar Salas (1997), en los ff. 219-223 de la *Silva de poesía* que Salazar dejó sin publicar, y que ahora custodia la biblioteca de la Real Academia de la Historia, aparece transcrito el poema a Gracián dentro de la “Segunda parte de la *Silva de poesía*, donde hay obras que el autor compuso a contemplación de diversas personas y para diversos fines”.

23. Pretalli (2016:367), trabajo que puede considerarse una buena introducción al texto de Simeoni. Naturalmente la fuente de Gracián es la primera edición, publicada, como se ha dicho, en 1558. Existe, sin embargo, una versión española manuscrita de esta segunda edición en la BNE, ms. 1093, fol. 291, del que me ocuparé enseguida.

nido político y bajo contenido técnico, en consonancia con las ideas maquiavelianas— sería una buena ilustración.²⁴

La figura de César encarna la principal virtud del capitán, esto es, la prudencia, en la cual la erudición y la filosofía desempeñan un papel básico. Parte de esa formación integral del jefe militar es el dominio de la elocuencia. El capítulo XII de Gracián, titulado —en traducción casi literal del texto de Simeoni— “La doctrina y elocuencia y la observación de las historias es necesaria a un capitán para poder mejor remediar a un acaecimiento o para persuadir a sus soldados una cosa difícil” (f. 38r), ofrece, en efecto, una imagen del capitán elocuente basada en ejemplos de acciones y discursos de César.²⁵ La narración de los episodios se presta a la exposición de posibles *topoi* para las arengas y se recuerda el efecto que estas tienen sobre los oyentes:

Mais le bon Cesar ne fut pas si tost de ce adverty, qu'apres avoir faict appeller et amasser tous ses capitaines et soldats ensemble, leur feit une si belle et docte remonstrance, qu'il leur rendit le courage, avec la souvenance de toutes les victoires passées, que les Souisses et Romains avoient gaignées contre les Allemans, et mesme quand Marius tuà trois cens mils Cymbres de leur nation, et les assurant que touchant les vivres ils en avroient en abondance par le moyen de ses amys de Loraine et de Bourgogne, tellement que son camp ainsi persuadé ne demandoit autre chose plus sinon combattre (f. 12r).

Mas el buen César no fue tan presto avisado desto cuando luego mandó llamar todos sus capitanes y soldados que se juntasen, y les hizo una tan buena plática, que les dio corazón y ánimo trayéndoles a la memoria todas las victorias pasadas que los suizos y romanos habían ganado contra los alemanes, y principalmente cuando Mario mató trecientos mil cimbros de su nación, asegurándoles que en lo que tocaba a las vituallas, ellos ternían de ahí adelante en abundancia por mano de sus amigos los de Lorena y los de Borgoña. De manera que los suyos, persuadidos con esta oración, no demandaban otra cosa sino pelear (f. 39r).

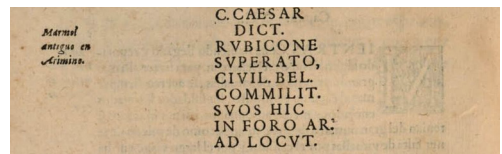
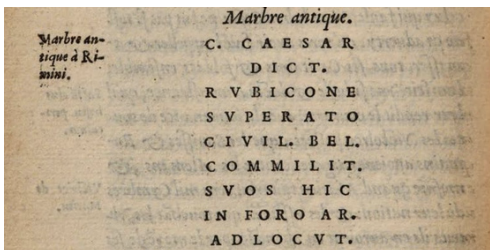
Después de la narración, Gracián, siguiendo a su fuente, añade a modo de epifonema: “Tanto vale la estima y reverencia que el vulgo tiene al saber de un hombre solo y tanta fuerza tiene la elocuencia y saber de un liberal, osado, experto y valiente capitán” (f. 39r).²⁶

24. “Par ‘Humanisme militaire’, on entend littéralement l’application des valeurs humanistes au contexte militaire, un processus d’acculturation entre la *res militaris* et la *forma mentis* humaniste. Ce processus s’amorce au xve siècle et s’impose au xvie siècle” (Verrier 1997: 32). Los tratados militares, junto con la historiografía y la biografía, serían los géneros que manifestarían el fenómeno.

25. “La doctrine, eloquence et observation des histoires est necessaire à un capitaine pour mieux remedier à un scandale, ou persuader à ses soldats une chose difficile” (f. 11v).

26. “en si grande reverence à le menu peuple le sçavoir d’un homme, et tant de force à l’eloquence et sçavoir d’un liberal, hardi, expert et vaillant capitaine” (ff. 12r-12v).

Tanto el original de Simeoni como la traducción terminan el capítulo con la transcripción paleográfica de una inscripción renacentista en mármol que estaba —y todavía está— en la plaza Tre Martiri de Rímini (antiguo foro romano) para conmemorar la alocución de Julio César a sus soldados al pasar el Rubicón.²⁷ Este testimonio epigráfico, recogido por Simeoni a la manera de los anticuarios, es significativo en primer lugar porque testimonia el interés que los contemporáneos adjudicaban no ya a la gesta de César, sino a sus palabras, y, en segundo, porque prueba cómo el autor de un arte militar considera importante dejar constancia de ese testimonio, en un movimiento que va del documento al monumento y del monumento al documento.²⁸



César renouvelé. Par les observations militaires du S. Gabriel Symeon, Paris, Jean Longis, 1558, f. 12v (ejemplar de la British Library) y Diego Gracián de Alderete, César renovado, Barcelona, Claudio Bornat, 1566, f. 39r (ejemplar de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense).

Libro primero del nuevo César (BNE ms. 1093)

La Biblioteca Nacional de España guarda un manuscrito misceláneo (signatura 1093) con documentos de los siglos XVI y XVII agrupados bajo el título *Papeles políticos*. En el folio 291 comienza el *Libro primero del nuevo César, por el señor Grabiél Simón, florentín*. Esta página de portada nos informa también de que el texto ha sido “visto y corregido con cuidado por Francisco de Santomas, dirigido al señor de Mondelot, mi señor”, y continúa: “En Lion, en casa de Juan de Saugrain, Commis, 1570. Tiene 50 fol”. Menéndez Pelayo (1950-1952: 139) ya dio cuenta de la existencia de este manuscrito, aunque sin prestarle mucha atención. Esta versión traduce el *Livre premier de Caesar renouvelé*, Lyon, chez

27. El texto dice: “C[aius] Caesar / dict[ator], / Rubicone / superato, / civili bel[lo] / commilit[ones] / suos hic / in foro Ar[imini] / adlocut[us est]” (“Cayo César, dictador, pasado el Rubicón, a sus conmlitones en la guerra civil en el foro de Rímini hizo una alocución”). El pasaje se narra en César, *Bellum civile* 1.7, y en Suetonio, *Vita Caesaris* 31-33.

28. Véanse Foucault (1969) y Le Goff (1978). Gracián respeta el toque anticuario de su fuente haciendo que la tipografía reproduzca las lápidas e imágenes que incluye Simeoni.

Jean Saugrain commis, 1570, es decir, la segunda edición del libro de Simeoni, que parece seguir muy de cerca a la *princeps*. La traducción —anónima— también es muy cercana a su fuente, y traduce tanto los preliminares (la dedicatoria de Simeoni al Delfín de Francia, la tabla de capítulos y el prólogo a los lectores) como las apostillas marginales que se encuentran a lo largo de toda la obra. Se trata de una copia en limpio que no presenta enmiendas ni tachaduras y que está escrita con pulcritud. No sigue la traducción de Alderete, sino que se ha redactado de manera independiente. Para dar una idea de la cercanía entre la traducción y su hipotexto (hasta tal punto que en ocasiones el texto traducido presenta indudables matices extranjerizantes), copiaré a continuación un fragmento de la carta proemial a los lectores en el que se discute la importancia de la “buena lectura” y la “buena escritura”:

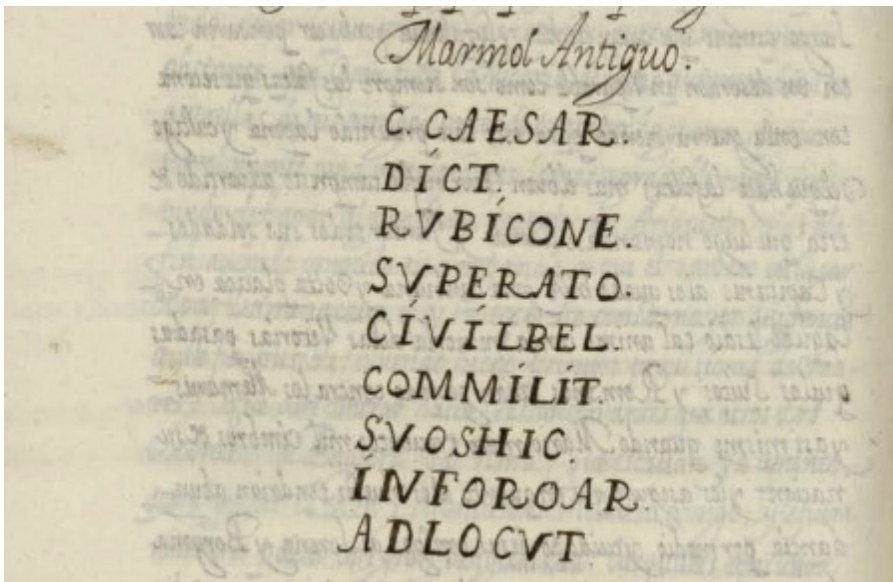
C'est ne pas bien lire que de prendre un livre, et vistement le lisant et prononçant bien les mots, passer outre sans faire son profit des passages, qui peuvent servir et enseigner à tout homme comme il faut bien conduire et achever un affaire particulier ou public, moyennant les exemples de ceux qui on esté excellens tant aux lettres que aux armes, lesquelles deux professions, l'un pour le conseil et l'autre pour la force, son les plus noblre et necessaires que l'on puisse entreprendre. Et ce n'est pas aussi bien escrire que de remplir sans jugement un gran livre de flatteries, de mots nouveaux, de parolles exquises, de frivoles et merveilleuses aventures, et comtes incroyables, qui plustot destruisent et ruyent qu'ils n'edifient les entendements et esprits des personnes. Exposer sussi élegamment de bouche comme font avocats, orateurs ou harangueurs et autres beaux parleurs semblables une matière premeditée est certes chose louïable quant à la memoire et agreable à ceux qui se delectent d'oïr passer et voler par l'air une troupe de belles paroles. Mais doctement, librement et briefvement comprendre en un livre qui tousjours dure et ou l'on connoist mieux la suffisance et bon entendement d'un homme, l'honneur d'un Prince et le profit d'une Republique, c'est (ce me semble) un labeur difficile (ff. [*7r-*7v]).

No es leer bien tomar un libro y, leiéndole depriesa, pronunciar bien las palabras, pasar adelante sin sacar provecho de los pasajes que pueden servir y enseñar a todo hombre cómo es menester encaminar y acabar bien un negocio particular o público aprovechando los ejemplos de aquellos que han sido excelentes tanto en las letras que en las armas, las cuales dos profesiones, la una para el consejo y la otra por la fuerza, son las más nobles y necesarias que nadie puede emprender. Tampoco es escribir bien hinchar un gran libro sin discreción de vanidades, de palabras nuevas y exquisitas, de vanas y admirables aventuras y cuantos [sic] increíbles, que antes destruyen y echan a perder que edifican y desvanecen los entendimientos y juicios de las personas. También esponer elegantemente de boca, como hacen abogados, oradores y otros semejantes habladores una materia ya premeditada es cierto cosa loable cuanto a la memoria y agradable a aquellos que se deleitan de oír pasar volando por el aire cantidad de lindas palabras. Mas doctamente, libremente y breve [sic] comprender en un libro que dura siempre y donde cada uno conoce mejor la suficiencia y buen entendimiento de un hombre, el honor de un Príncipe y el provecho de una República, esto es (a mi parecer) un trabajo difícil (ff. 296r-296v).

A falta de un estudio pormenorizado del manuscrito, me limitaré a transcribir el título del capítulo 12 (“Que la doctina, elocuencia y observación de las historias es necesaria a un capitán por poder remediar algún desorden o para persuadir a sus soldados alguna cosa difícil”, f. 305v) y el párrafo dedicado a la elocuencia:

Mas el buen César no fue tampoco advertido de esto, que luego no mandase llamar y juntar todos sus soldados y capitanes, a los cuales hizo una tan buena y docta plática, en la cual les dio tal ánimo con la memoria de las vitorias pasadas que los suizos y romanos habían ganado contra los alemanes, y asimismo cuando Mario mató trescientos mil cimbro de su nación y les aseguró que, en cuanto a los víveres, tendrían abundancia por medio y cuidado de sus amigos de Lorena y Borgoña, de manera que su ejército, asegurado con esto, ninguna cosa deseaban más que pelear. Con grande admiración y reverencia quedó el común del pueblo del saber de un hombre y la fuerza de su elocuencia, osado, experto y valiente capitán (f. 306r).

El manuscrito transcribe también (f. 306v) la lápida de Rímini:



Disciplina militar y instrucción de los hechos y cosas de guerra
de Diego Gracián de Alderete (1566)

Para el quinto y último texto que presento aquí debemos volver a la “enciclopedia” de Gracián de Alderete. Allí, colocada como tercera traducción del volumen, encontramos la *Disciplina militar y instrucción de los hechos y cosas de gue-*

rra, de Langeay. Durante mucho tiempo se creyó que el autor de las *Instructions sur le fait de la guerre* (París, Michel de Vascosan, 1548) —que es la obra que traduce Gracián— fue, efectivamente, Guillaume du Bellay, señor de Langeay, pero más recientemente se ha atribuido la autoría del tratado a Raymond de Beccarie, Seigneur de Fourquevaux (1508-1574).²⁹ Se trata, en cualquier caso, de una nueva manifestación de cómo el *Arte della guerra* de Maquiavelo penetró en la cultura europea de la época. La portada del volumen de Gracián caracteriza de esta forma la obra: “Donde se muestra la forma y manera para hacer gente y soldados en un reino, y cómo se deben ejercitar para servirse dellos en todo tiempo y lugar, y las cosas que un capitán general ha de saber para hacer bien la guerra y vencer sus enemigos, y las leyes y costumbres que ha de haber entre los soldados y todo lo que concierne al uso de la guerra”.

Fourquevaux tenía formación militar (luchó en varias campañas con el ejército francés), carrera que más tarde abandonaría para ocuparse de asuntos diplomáticos. Desde 1564 hasta 1572 fue embajador de Francia en España, y es probable que Gracián de Alderete pudiera haber llegado a conocerlo. En todo caso, lo que podemos constatar es cómo Gracián se sirve de un vehículo indirecto para el maquiavelismo a través de su traducción de esta fuente. Los expertos han determinado con toda claridad que las *Instructions* “non sono che un rifacimento e una rielaborazione dell’*Arte della guerra*” de Maquiavelo, hecha por “un interprete intelligente e, ove occorra, critico” (Procacci 1995: 185, 192).³⁰ Fourquevaux actualiza y adapta la obra original y la enriquece con casos de historia militar italiana: mientras que en el *Arte* de Maquiavelo los *exempla* son casi todos de la Antigüedad clásica, las *Intructions* ofrece ejemplos tanto clásicos como contemporáneos. Tiene presente para su versión no solo el texto del *Arte della guerra*, sino también los *Discorsi* y el *Principe* y le da a su obra un matiz más técnico. Procacci (1995: 205) ha estudiado cómo la fortuna de las *Instructions* fue importante a lo largo del siglo XVI, con tres o cuatro reediciones y varias traducciones (no cita la española), dos de ellas al italiano, además de distintas “apropiaciones” por parte de otros autores.

Con respecto a las secciones dedicadas a la elocuencia, aparecen en el capítulo III del libro II, mezcladas con otros asuntos:

29. Ver Tetel (1978). Procacci (1995: 191-192) aventura la hipótesis de que es posible que Du Bellay hubiera sido el autor y se hubiera servido de un colaborador (en este caso Fourquevaux), tal como había hecho en otras ocasiones.

30. La edición de 1553 explicita la deuda de la obra con Maquiavelo, tal como reza el título: *Instructions sur le fait de la guerre extraictes des livres de Polybe, Frontin, Vegèce, Cornazan, Machiavelle et plusieurs autres* (París, Vascosan). Hay edición moderna: *The “Instructions sur le fait de la guerre” de Raymond de Fourquevaux de Becarie de Pavie*, ed. Gladys Dickinson, Londres, University of London, 1954. Ya los contemporáneos así lo reconocían: es el caso de Blaise de Vigenère (otro traductor de Onasandro, por cierto), quien “did recognize that the *Instructions* was in large part simply an adaptation of Machiavelli’s *Arte della guerra*” (Anglo 2005: 507).

Cómo un capitán general, cuando los enemigos han entrado en tierras de su príncipe, debe diferir lo más que puede de venir al combate, a saber si corre más peligro de esperar los enemigos en su tierra que no de irlos a buscar en la dellos, y si este tal capitán fuese forzado por sus soldados a combatir, por qué vía lo podría escusar, o si los soldados fuesen atemorizados a causa de los muchos enemigos, de la manera para animarlos (f. 129).

Es en la última parte del capítulo, entonces, donde se recogen los comentarios acerca del poder persuasivo del jefe militar. Gracián sigue con bastante fidelidad el original, al menos en la sustancia, y tiende a ser amplificativo en la forma e introducir parejas de sinónimos cuando en la fuente aparece un solo elemento (vimos que lo hacía también en su traducción de Onosandro vía Cotta), según la práctica común en la prosa del siglo XVI que comenté más arriba:

Touchant d'animer ses souldardz au combat, c'es un bon conseil de les faire indigner contre les ennemis, en leur faisant accroire qu'ilz disent des parolles ignominieuses d'eulx, ou bien faire semblant d'avoir intelligence avec quelques uns des principaulx d'entre eulx, et d'en avoir corrompu une partie (f. 55r).

Les bons capitaines devoient estre bons orateurs: pour ce que sans sçavoir harenouer à tout un exercite, il est difficile faire chose qui soit gueres bonne, mais aujourduy on n'en fait point de cas [...] Et qui voudra lire la vie du grand Alexandre et de plusiers princes et aultres chefz du temps passé, il trouvera qu'il leur a esté besoing souventeffois de parler publicquement a leurs armées et de les harenguer [...] Et la raison est pource que le parler a en soy plusieurs et divers effectz, caril oste la paour, il enflambe les cueurs des souldards, il promet les recompenser, il montre les perilz et le moyen de les eviter, il reprend, il prie, il exorte, il menasse, il remplit d'esperance, il loue, il blasme. En somme, le lieutenant general peult faire par son langage toutes les choses par lesqueles les passions humaines s'amortissent ou bien s'allument (f. 55v)

Cuanto al animar sus soldados en el combate, es muy buen consejo de hacerles **indignar y airar** contra los enemigos diciéndoles que hablan palabras **malas y deshonestas** dellos, o haciendo semblante de tener algunas inteligencias con algunos de los más principales de entre ellos, y haber **corrompido y sobornado** los más (f. 131v).

Los buenos capitanes habrían de ser buenos **oradores o retóricos**, porque sin saber **orar y razonar** a todo un ejército, es muy dificultoso hacer que sea muy bueno, mas el día de hoy no se hace caso dello [...] Y quien quisiere leer la vida de Alejandro y de muchos príncipes y otros capitanes del tiempo antiguo, hallará que les ha sido necesario muchas veces de hablar en público a sus **huestes y ejércitos**, y hacerles hacer **arengas y razonamientos** [...] Y la razón es porque el hablar tiene en sí muchos y diversos efectos: quita el miedo, enciende los corazones de los soldados y **los hace más firmes y osados para combatir**, descubre los engaños, promete los gualardones, muestra los peligros y los remedios para los evitar, toma, ruega, exhorta, amenaza, da esperanza, loa, vitupera. De manera que el lugarteniente general puede hacer con su lengua todas las cosas, por las cuales las **afecciones y pasiones** humanas se amortiguan y se encienden (ff. 132r-132v).

En la línea de Salazar, también Fourquevaux “cristianiza” el texto de Maquiavelo, y así lo traduce también Gracián. Comparemos las tres versiones:

Valeva assai, nel tenere disposti gli soldati antichi, la religione e il giuramento che si dava loro quando si conducevano a militare; perché in ogni loro errore si minacciavano non solamente di quelli mali che potessono temere dagli uomini, ma di quegli che da Dio potessono aspettare. La quale cosa, mescolata con altri modi religiosi, fece molte volte facile a' capitani antichi ogni impresa, e farebbe sempre, dove la religione si temesse e osservasse (p. 112)

Anciennement la **reverence** que les hommes avoient a leur religion valoit beaucoup pour tenir les souldardz en craincte et obeillance [...] n'estoient tant seulement menassez d'encourir la peine corporelle, que la **justice et les loix** ordonnoient, mais encores les menassoit on de cheoir en l'ire **des dieux qu'ils adoroient**, la quelle chose mes-tée parmi d'autres **superstitions**, fut cause plusieurs fois que les chefz qui estoient d'icelluy temps vindrent plus aiseement au bout de leur emprises, et de ce temps mesme s'en adviendroit pas moins si tant estoit que Dieu fust craint autrement qu'il n'est et que nous fissions autre estime de la religion chrestienne, que nous ne faisons pas (ff. 55v-56r).

Antiguamente la **reverencia** y **honra** que los hombres tenían a su religión valía mucho para tener los soldados en temor y obediencia [...] no eran solamente amenazados de incurrir en la pena corporal que la **justicia** les mandaba, mas también les amonestaban de caer en la ira de **los dioses en quien adoraban**, la cual cosa, mezclada con otras muchas **supersticiones**, fue causa que muchas veces los caudillos de aquel tiempo vinieron con más facilidad al cabo de sus empresas, y en este mismo tiempo no acaecería menos si así fuese que Dios fuese temido y amado de otra manera de lo que es, y que nosotros hiciésemos otra estima de la religión cristiana de la cual hacemos (f. 132v).

Fourquevaux, y con él Gracián, toma a Maquiavelo como base, lo amplifica, lo modifica, le añade nuevos ejemplos antiguos y modernos y construye con todos esos materiales un arte militar de las que hemos llamado “humanistas”.

Antes dijimos que Gracián soñaba con un programa organizado de traducciones de clásicos que contrarrestaran los perjuicios de las malas ficciones. Con la selección de autores que él elige traducir, además de por sus palabras en los preliminares a algunos de esos textos traducidos, puede colegirse que estimaba que Simeoni y Fourquevaux (aunque él creyese que era Du Bellay) merecían entrar en ese canon del que formaban parte Jenofonte, Tucídides u Onasandro. Es importante estudiar las traducciones de obras vernáculas de Gracián —que no han gozado de la atención que sí han despertado sus versiones de los clásicos— como es necesario calibrar en su justa medida el papel de los traductores como intermediarios en la cultura de la época.

En estas páginas hemos recorrido la trayectoria de un motivo presente en el *Arte della guerra*, el de la capacidad oratoria del jefe militar. La pervivencia del

motivo a través de las décadas y las diferentes lenguas es un índice de cómo el maquiavelismo penetró —directa u oblicuamente— en el pensamiento europeo. Simultáneamente hemos planteado la necesidad de reevaluar la cuestión de la presencia de Maquiavelo en la España del siglo xvi a través de las traducciones o versiones de sus obras.³¹ Sería preciso indagar en las relaciones entre las propias traducciones para ver cómo funciona el sistema que establecen entre ellas y con las obras locales.³² La presencia en España de los cinco testimonios examinados aquí parecería haber satisfecho, sin que él lo supiera necesariamente, el deseo del duque de Sessa de dar a conocer, entre otras obras mayores, el “diálogo del arte de la guerra [...] debajo del nombre de otro autor”.³³ Los cinco testimonios examinados —anteriores a las traducciones españolas del *Príncipe*— son una prueba más de que en los años centrales del siglo xvi el interés por la obra de Maquiavelo era vivísimo, según se manifestaba también en las obras de autores como Pero Mexía, Francisco de Monzón, Felipe de la Torre, Furió Ceriol y otros. Como ha escrito Abad (2023:28), “los resquicios por los que podía filtrarse el pensamiento del secretario florentino en la sociedad española, pese a los diques alzados a propósito, eran numerosos”. El estudio de la irradiación del maquiavelismo por España y por Europa deberá tener en cuenta las versiones aquí consideradas.

31. Puigdomènech (1988) repasa estas traducciones, pero no menciona a Gracián. Howard (2016) analiza en detalle y edita la traducción de Ottevanti. Véase asimismo Howard (2014:87), quien resalta cómo Pedro de Ribadeneira había traducido, para refutarlos, algunos pasajes de los *Discorsi*, traducción que encuentra más exacta que la de Ottevanti.

32. “Las obras traducidas [...] se relacionan entre ellas al menos de dos maneras: por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la literatura receptora, pues nunca hay una ausencia total de relación entre los principios de selección y los co-sistemas locales de la literatura receptora [...]; y por el modo en que adoptan normas, hábitos y criterios específicos —en resumen, por su utilización del repertorio literario—, que resulta de sus relaciones con otros co-sistemas locales” (Even-Zohar 1999: 224).

33. Cartas citadas por Bertini (1946: 26).

Bibliografía

- ABAD, José, “Difusión y condena de la obra de Nicolás Maquiavelo en la España de los siglos XVI y XVII”, *Transfer*, 8.2 (2023), pp. 21-38.
- AGUILAR SALAS, María de Lourdes, *Lírica novohispana del siglo XVI: la naturaleza en Eugenio de Salazar*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- ALTMAN, Ida, *Emigrants and Society: Extremadura and Spanish America in the Sixteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- ANGLO, Sydney, *Machiavelli. The First Century. Studies in Enthusiasm, Hostility, and Irrelevance*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- ARBULU BARTUREN, María Begoña, “La fortuna de Maquiavelo en España: las primeras traducciones manuscritas y editadas de *Il principe*”, *Ingenium. Revista de Historia del Pensamiento Moderno*, 7 (2013), pp. 3-28.
- BALSAMO, Jean, “Traduire de l’italien: ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fin du XVIe siècle”, en Dominique de Courcelles, ed., *Traduire et adapter à la Renaissance*, París, École nationale des chartes, 1998, pp. 89-98.
- BALSAMO, Jean, “Les traductions de l’italien au xvie siècle”, en Jean Balsamo, Vito Castiglione Minischetti y Giovanni Doloti, eds., *Les traductions de l’italien en français au XVIe siècle*, Fasano y París, Schena Editore y Hermann Éditeurs, 2009, pp. 15-64.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, 2ª ed., trad. Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- BERTINI, Giovanni Maria, “La fortuna di Machiavelli in Spagna”, *Quaderni Hispano-americaeni*, 2 (1946), pp. 21-22 y 25-26.
- BLACK, Robert, “A Humanist History in the Italian Vernacular: the Speeches in Machiavelli’s *Florentine Histories*”, en Juan Carlos Iglesias-Zoido y Victoria Pineda, eds., *Anthologies of Historiographical Speeches from Antiquity to Early Modern Times. Rearranging the Tesserae*, Leiden y Boston, Brill, 2017, pp. 339-355.
- BOTELLA ORDINAS, Eva, “Redención de la virtud. La primera traducción castellana del *Arte della Guerra* de Maquiavelo”, *Espacio, tiempo y forma, serie IV, Historia Moderna*, 13 (2000), pp. 183-219.
- DÍAZ MORENO, Félix, “Un original de imprenta del siglo XVI: El *De re militari* de Diego Gracián de Alderete”, *Pecia Complutense. Boletín de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”*, 3.5 (2006), pp. 6-12.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”, en Montserrat Iglesias Santos, ed., *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 223-231.
- EZQUERRO, Milagros, *Diego Gracián de Alderete*, tesis doctoral sin publicar, Université de Toulouse, 1968.
- FEDERICI, Marco, “Teoría y práctica de la guerra: Francisco de Pedrosa y un episodio sobre la toma de África”, *Studia Aurea*, 14 (2020), pp. 395-420.

- FOLLIET, Georges, “De la citation scripturaire *Initium/Principium sapientiae timor domini* à l’adage ‘La crainte est le commencement de la sagesse’”, *Recherches augustinienes et patristiques*, 36 (2011), pp. 1-88.
- FORMISANO, Marco, “Strategie da manuale: l’arte della guerra, Vegezio e Machiavelli”, *Quaderni di Storia*, 55 (2002), pp. 99-127.
- FOUCAULT, Michel, *L’Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969.
- FOURQUEVAUX DE BECARIE DE PAVIE, Raymond de, *Instructions sur le fait de la guerre*, París, Michel de Vascosan, 1548.
- GARCÍA-ALEGRE SÁNCHEZ, Genoveva, “La presencia de Julio César en los tratados españoles *De re militari* del siglo XVI”, en José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, eds., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, vol. IV.4, Alcañiz y Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos y CSIC, 2010, pp. 1975-1980.
- GARCÍA DE PALACIO, Diego, *Diálogos militares e información de personas, instrumentos y cosas necesarias para el buen uso de la guerra*, México, Pedro Ocharte, 1583.
- GINZBURG, Carlo, “Machiavelli and the Antiquarians”, en Lucio Biasiori y Giuseppe Marcocci, eds., *Machiavelli, Islam and the East. Reorienting the Foundations of Modern Political Thought*, Londres y Nueva York, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 61-75.
- GONZÁLEZ CASTRILLO, Ricardo, *El arte militar en la España del siglo XVI: estudio histórico-bibliográfico*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1996.
- GRACIÁN DE ALDERETE, Diego, *De re militari [...] Onosandro platónico, De las cualidades y partes que ha de tener un excelente capitán, y de su oficio y cargo; César renovado; Disciplina militar y instrucción de las cosas de guerra*, Barcelona, Claudio Bornat, 1566.
- HOWARD, Keith David, *The Reception of Machiavelli in Early Modern Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2014.
- HOWARD, Keith David, “*Dicursos de Nicolao Machiaveli*”: *Juan Lorenzo Ottevantí’s Spanish Translation of Machiavelli’s “Discourses on Livy” (1552)*, Tempe, The Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2016.
- IGLESIAS-ZOIDO, Juan Carlos, *El legado de Tucídides en la cultura occidental. Discursos e historia*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2011.
- INFANTES, Víctor, “Eugenio de Salazar y su *Suma del arte de poesía*: una poética desconocida del siglo XVI”, en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse, eds., *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, pp. 529-536.
- KARL, Ludwig, “Un érasmiste espagnol du XVI siècle et les *Chroniques* de Jean Froissart”, *Revue du Seizième Siècle*, 11 (1924), pp. 91-102.
- KERVYN DE LETTENHOVE, M. de baron de, *Oeuvres de Froissart*, vol. I.2-3, Bruselas, Victor Devaux, 1873.

- LE GOFF, Jacques, “Documento / monumento”, *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Turín, Einaudi, 1978, pp. 38-48.
- MACHIAVELLI, Niccolò, *Tutte le opere secondo l'edizione di Mario Martelli (1971)*, coord. Pier Davide Accendere, Florencia y Milán, Giunti y Bompiani, 2018.
- MARAVALL, José Antonio, “Maquiavelo y maquiavelismo en España” [1972], en *Estudios de historia del pensamiento español*, serie tercera, *El siglo del Barroco*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984, pp. 41-72.
- MARTÍN ABAD, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 3 vols, 1991.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Bibliografía hispano-latina clásica*, en *Obras Completas II*, Santander, Aldus, 1950-1952.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, en *Obras completas II*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria y Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2017.
- MONDOLA, Roberto, “Un tratado hispano-napolitano en tiempos del virrey Toledo: *Arte y Suplimento Re militar* de Francisco de Pedrosa (Nápoles, 1541)”, en Encarnación Sánchez García, ed., *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Nápoles, Tullio Pironti, 2016, pp. 113-135.
- MORALES ORTIZ, Alicia, *Plutarco en España: traducciones de “Moralia” en el siglo XVI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, “Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treize elegantes demandes d'amours*”, *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 537-551.
- PADE, Marianne, “Greek into Humanist Latin: Foreignizing vs. domesticating translation in the Italian Quattrocento”, *Renaissanceforum. Tidsskrift for renaissanceforskning. Journal of Renaissance Studies*, 14 (2018), monográfico *Issues in Translation Then and Now: Renaissance theories and Translation studies today*, pp. 1-23.
- PEDROSA, Francisco de, *Libro primo del arte y suplimento re militar, compuesto y sacado de muchas historias modernas y antiguas y de muchos preceptores de melicia antiguos y modernos, así griegos como latinos*, Nápoles, Maestro Juan Sultzbach, 1541.
- PINEDA, Victoria, “La elocuencia del capitán: retórica y arte militar en la España moderna”, En Juan Carlos Iglesias Zoido, ed., “*Conciones ex historicis excerptae*”. *Nuevos estudios sobre las antologías de discursos historiográficos*, Coimbra, Coimbra University Press, 2020, pp. 53-90.
- PRETALLI, Michel, “Gabriele Simeoni et l'art militaire du xviiè siècle”, en Silvia D'Amico, Catherine Magnien-Simonin, eds., *Gabriele Simeoni (1509-1570?). Un Florentin en France entre princes et libraires*, Ginebra, Droz, 2016, pp. 367-384.
- PRETALLI, Michel, *Du champ de bataille à la bibliothèque. Le dialogue militaire italien au XVIè siècle*, París, Classiques Garnier, 2017.

- PROCACCI, Giuliano, *Machiavelli nella cultura europea dell'età moderna*, Bari, Laterza, 1995.
- PUIGDOMÈNECH, Helena, *Maquiavelo en España. Presencia de sus obras en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- RAIMONDI, Ezio, "Machiavelli and the Rhetoric of the Warrior", *MLN*, 92.1 (1977), pp. 1-16.
- RIGOBON, Patrizio, "Le traduzioni spagnole de *Il Principe* di Niccolò Machiavelli. Appunti per una storia", *Annali di Ca' Foscari*, 25.2 (1986), pp. 143-162.
- RIUS GATELL, Rosa, y Montserrat CASAS NADAL, "De una traducción temprana e inédita de *El Príncipe* (MS 1084, BNM)", en Juan Manuel Forte y Pablo López Álvarez (eds.), *Maquiavelo y España. Maquiavelismo y antimachiavelismo en la cultura española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 181-202.
- RUTHERFORD, John, "A forgotten comic gem: the 'Carta del bachiller de Arcadia'", en Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson, eds., *Culture and Society in Habsburg Spain*, Londres, Tamesis, 2001, pp. 49-56.
- SALAZAR, Diego de, *Tratado de re militari. Tratado de caballería hecho a manera de diálogo, que pasó entre los ilustrísimos señores don Gonzalo Fernández de Córdoba, llamado Gran Capitán, duque de Sessa, y don Pedro Manrique de Lara, duque de Nájara, en el cual se contienen muchos ejemplos de grandes príncipes, y señores y excelentes avisos y figuras de guerra, muy provechoso para caballeros, capitanes y soldados*, [Alcalá de Henares], Miguel de Eguía, 1536.
- SALAZAR, Diego de, *Tratado de re militari*, ed. Eva Botella Ordinas, Madrid, Ministerio de Defensa, 2000.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, "Un recurso clásico en la prosa de fray Luis de León: las parejas de sinónimos en la *Exposición del libro de Job*", en Manuel García Martín, ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1993, vol. 2, pp. 913-922.
- SÁNCHEZ LASSO DE LA VEGA, José, "Traducciones castellanas de las *Vidas* de Plutarco", *Estudios Clásicos*, 6 (1961-1962), pp. 451-514.
- SANNAZARO, Jacopo, *La Arcadia* (Toledo, 1547), trad. Diego de Salazar y Diego López de Ayala, ed. facsímil, intr. Franciso López Estrada, Cieza, La fuente que mana y corre, 1966.
- SIMEONI, Gabriello, *César renouvelé, par les observations militaires*, París, Jean Longis, 1558.
- SOBRINO GONZÁLEZ, Alfonso Tomás, "Recepción de Maquiavelo en España en los siglos XVI y XVII", *Revista Laguna*, 45 (2019), pp. 35-46.
- TETEL, Marcel, "De l'auteur des *Instructions sur le fait de guerre*", en Louis Tereaux, ed., *Culture et pouvoir du temps de la Renaissance*, París y Ginebra, Slatkine-Champion, 1978, pp. 271-284.

- VALTURIO, Roberto, *De re militari*, trad. Paolo Ramusio, Verona, Bonino de' Bonini, 1483.
- VERRIER, Frédérique, *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVIe siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.
- VIROLI, Maurizio, *Machiavelli*, Oxford, Oxford University Press, 1998.



APÉNDICE I

Prefacio dedicatoria de Diego Gracián a su traducción de Jean Sleidan, *Sur l'histoire de Froissart*

Bayerische Staatsbibliothek, ms. Hisp. X³⁴

Al muy magnífico señor Justo Walther, alemán, el secretario Gracián.

Philippe de Comines en su *Historia* dice que más cosas se ven en un solo libro de historia en tres meses que no podrán ver por ojos veinte hombres de larga vida que viniesen el uno en pos del otro. Ca en esta se ve la policía y gobernación de república, la disciplina militar, las constituciones y leyes de los reinos y los hechos por donde se adquiere y conservan, y los medios por donde vienen a subir en alto o por donde vienen a caer en el suelo. Y a la verdad para poder regir y gobernar prudentemente las cosas que concierne guerra, paz, treguas, confederaciones, matrimonios, aumento de estado, amor y gracia del pueblo, bandos y finalmente toda la máquina del reino. A mi parescer ninguna lección hay que más aproveche que la de la historia, la cual historia allende del deleite y pasatiempo que se toma en leerla, está llena de doctrina a quien la quiere gustar, porque en ella se ve muchas cosas que pueden aprovechar en gran manera así en tiempo de paz como de guerra, mayormente en aquellas que tratan de las vidas de los grandes príncipes y de sus hechos, y también de los mandos y gobernaciones dellos. Porque, como las imágenes y pinturas de todas estas cosas arriba dichas nos representen copiosa y abundantemente la historia de que hablamos, tiene el ánimo virtuoso en que se pueda recrear y tomar ejemplos para usar en todas partes de aquellos que en la historia se hallan. El menosprecio de la cual, con la falta de saberla y entenderla muchas veces ha sido causa de ruina y perdición de estados, y debemos estimar en mucho que siempre ha habido algunos hombres doctos y industriosos que escribieron las costumbres y hechos dignos de memoria así de los estraños como de los suyos. Y estos autores a mi juicio no se deben menos leer que los antiguos, antes porque están más cercanos a nuestra edad y representan ejemplos más recientes y convenientes a nuestras costumbres y institutos y disciplina, de más y allende que nos deleitan y mueven, mas nos pueden enseñar mejor. Y por esta razón se deben leer antes.

Pues entre aquellos que cuentan los hechos de los grandes reyes y de grandes pueblos parece que excede en gran manera Froissart, porque fue en estos tiempos revoltosos, y para que más verdaderamente pudiese escribir, siguió mucho tiempo las cortes de los príncipes y reyes, y también certificado por relación verdadera de aquellos que fueron caudillos y presidieron en las tales cosas o las vieron por los ojos. Lo que así alcanzó escribió en estos sus libros con mucha fidelidad. Aquí se pueden ver e entender las guerras entre los reyes de Francia, y Ingalaterra, España, Portugal y otros pueblos. Y también muy claros y vivos imágenes de muchas cosas que se pueden traspasar en nuestro uso y provecho. Pues conociendo yo el deleite y utilidad que se podía sacar desta historia estanto en lengua castellana, entre mis ocupaciones trabajé de traducirla de su lengua en que estaba.

34. Le agradezco vivamente el envío de la copia del manuscrito a mi colega y amiga Diana Villanueva.

1

TODAS LAS HISTORIAS
Memorables sacadas
del primer volumen de
Frossart.

El Philippo que tenia por sobre nombre
el hermoso Rey de Francia tuvo tres hi-
jos suyos Philippo Carlos y una sola
hija. De estos los dos primeros no tenían
hijos y por sucession traspasaron la ad-
ministracion del Reyno por orden a
Carlos su hermano. El qual hovo vn
hijo que murio siendo muy mancocho,
La hija deste Rey Philippo de francia,
hermana de Carlos tomo por muger Eduar-
do segundo deste nombre Rey de yngla-
tierra, dela qual engendro a Eduardo
su hijo de quien se hara gran mencion
en muchas partes desta obra por su bondad

2

APÉNDICE II

A la traducción de los libros *de re militari*, hecha por el secretario Diego Gracián del griego y francés en lengua castellana. El licenciado Eugenio de Salazar, vecino de Madrid.

- Después que el siglo de oro
pasó —que no debiera— y su blandura
y aquella quietud tan llana y pura,
a quien ningún tesoro
contraminaba, ni cobdicia dura, 1
- ya que fue agradable 2
la propiedad al mundo, y congojosa
cualquier comunidad en toda cosa,
la paz, no tan amable,
ni tan favorecida y poderosa,
- cuando ya comenzaron 3
las gentes a querer se conociese
lo que era de cada uno, agora fuese
de lo que no poblaron
o de lo que habitable se hiciese,
- cuando del oro al hierro 4
vinieron a hacer la diferencia
y a no hallar el valle sin licencia,
ni descubrir del cerro
y haber más menester a la prudencia.
- Viendo el terrible Marte 5
y su fiera hermana tan abierta
de Jano a todas horas ya la puerta,
ay, que en cualquier parte,
como irá rechinando nos despierta.
- Como furiosos vientos, 6
que en el espeso monte que encendiendo
se está de un cabo con furor hiriendo,
esfuerzan los alientos
del bravo fuego que se va estendiendo,
- así los dos a una, 7
soplando y encendiendo los furores,
las iras, disensiones y rancores,
debajo de la luna
no dejaron lugar sin sus temores.

- La silla y freno duro 8
echaron prestos al feroz caballo,
espuelas dieron para apremiallo,
y a todo lo seguro
tractaron de movello y alterallo.
- Por ellos rodeados 9
fue necesario ser las poblaciones
de hondos fosos, muros, torreones,
que antes descuidados
vivían de sus duras invenciones.
- Ellos dieron zozobra 10
con ánimo terrible e inhumano
al mundo, usando de otro ardid no vano,
dando materia y obra
a las fogosas fraguas de Vulcano.
- Al desatado acero 11
ligaron con el hierro juntamente,
mostráronlo a cebar en sangre ardiente
e hicieron guerrero
al que la paz continuo fue obediente.
- Sin orden ni concierto 12
movían las gentes a confusa muerte,
no solamente el flaco, mas el fuerte
quedaba en campo muerto
si no tenía favorable suerte.
- Los ríos que corrían 13
en blanca leche y miel dulce infundidos
en roja sangre envueltos y teñidos
sin piedad volvían
por sus riberas dando mil bramidos.
- Y la deidad silvestre, 14
que en verdes campos era venerada,
con polvo y sangre ya se había ensuciada
del silencio campestre
y del honor debido despojada.
- Hasta que la alta Palas 15
con vivo ingenio, de piedad movida,
halló remedios para que la vida
con más seguras alas
en las batallas fuese defendida.

- Seguir a la ordenanza 16
y en escuadrones inventó cerrarse,
enseñó el dividirse y apartarse,
porque la espada y lanza
pudiesen muy mejor aprovecharse.
- A luz de aquesta lumbre 17
se fueron ya las guerras alumbrando,
los daños y matanzas moderando,
y la moral costumbre
debajo de buen orden refrenando.
- De la Belona cruda 18
y del fiero Marte, poco a poco,
se fue templando aquel furor tan loco
y desorden tan ruda,
que no sabía hacer daño poco.
- Y los ingenios tanto 19
se avivaron en suertes de la guerra,
que el campo que se aloja en poca tierra
a veces causa espanto
al que en tendido suelo aún no se cierra.
- El ingenioso griego 20
Onosandro y el galo Langeay
de guerra muestran los preceptos que hay
en elocuente pliego
por atajar la causa de tanto ¡ay!
- El general cuál sea, 21
cómo han de levantarse los soldados,
cómo serán regidos y ordenados
y cómo en la pelea
han de ser repartidos y animados.
- Y cómo han de esparcirse 22
a tiempos y a sus tiempos recogerse
cuándo el ligarse y el desenvolverse,
el cerrarse y abrirse
convenga el ofender y el defenderse.
- Cómo habrá bastimento, 23
cómo se abaje bien la infantería,
cómo este fuerte la caballería
al sol, al agua, al viento,
y dó se plante bien la artillería.

- En campo y en poblado 24
cómo se haga la despierta vela
y el reconocimiento que la escuela
militar con cuidado
muestra a hacer de la contraria tela.
- El tiempo que conviene 25
arremeter y retirarse afuera,
cuándo sea bien que el enemigo muera,
y cuándo a bien se tiene
usar real clemencia con cualquiera.
- Cómo de la victoria 26
se seguirá el alcance deseoso,
cómo se haga el saco cobdicioso
y cómo de su gloria
se regocije el campo victorioso.
- Cómo con menor daño 27
a los vencidos retirar convenga,
y aunque una vez fortuna adversa venga,
cómo sería engaño
temer que en un ser siempre se detenga.
- Ingenios escribieron 28
para romper a toda fortaleza,
para fortalecer cualquier flaqueza,
y ardidés descubrieron
que dan a capitanes gran clareza.
- También las militares 29
leyes nos promulgaron con que el hecho
vedado se castiga con estrecho
rigor en tierra y mares,
que así lo manda el militar derecho.
- No permitió ni quiso 30
nuestro español que en varias lenguas sabe
lo que en ingenios raros aun no cabe
del militar aviso
la Grecia y Francia ya se nos alabe,
- ni que la clara España 31
el precioso talento no gozase,
pues no se hallará quien dél usase
mejor en la campaña,
ni do quiera que dél se aprovechase.

- Así el ibero docto, 32
 intérprete fiel, con alto estilo
 y lleno más que el abundante Nilo,
 nos descubrió el bel soto
 que riega el Rheno y corta el griego filo,
- la noble disciplina 33
 militar traduciendo en castellana
 lengua con arte y orden tan galana,
 que en su crisol afina
 Gracián, y hace nuestra lengua ufana.
- Y, como a la alta Grecia 34
 hizo Onosandro grato sacrificio
 con su escritura, y Langeay servicio
 que Francia no desprecia,
 quiso Gracián hacer el mismo oficio.
- Y el amoroso celo 35
 que tuvo siempre a la lustrosa Hisperia
 le dio para agradalla tal materia,
 que otra así en el suelo
 no agradara a la belicosa Beria.
- Aquí en breve dibujo 36
 comprendió de guerra los secretos,
 los modos, los ardidés y conceptos,
 y aquí el saber redujo
 de los caudillos fuertes y discretos,
- lo que de guerra supo 37
 aquel valiente Capitán Hebreo
 que el cielo se detuvo a su deseo
 y cuanto desto cupo
 al sabio y animoso macabeo,
- al defensor de Troya 38
 que dejó el mundo de su fama lleno
 y a los dos griegos cuyo grande trueno
 hizo que hasta hoy se oya
 la musa heroica del poeta bueno,
- y cuánto de las guerras 39
 pudo alcanzar el Alejandro altivo
 y el africano Scipión, que hoy vivo
 anda por todas tierras,
 y el gran cartaginés, a Roma esquivo,

- César y su contrario, 40
que con ventura tuvo triste trato
cuando pensó que el mundo en poco rato
fuera su tributario
el prudente Sertorio y Viriato,
- cuánto el fuerte Bernardo 41
y el valeroso conde de Castilla
y el bravo Cid, que fue gran maravilla
su espada, lanza y dardo,
y le dio entre famosos la alta silla,
- y cuánto capitanes 42
de nuestros tiempos contra los paganos
saber mostraron, y contra campanos,
franceses y alemanes
su furia ejercitando con sus manos.
- Lector, pues, si deseas 43
hacerte sabio en el militar uso
que a tantos mal compuestos bien compuso,
no sé dónde lo veas
más vivo, elegante, y no difuso
- que en la pintura bella 44
que nos pintó Gracián con gracia tanta,
que tanto a otras pinturas se adelanta
cuanto a cualquier estrella
la clara aurora cuando se levanta.

El *Sermón de la grandeza y muchedumbre de las misericordias de Dios nuestro Señor* de Erasmo (Sevilla, [Gaspar Zapata], 1544) y su significado en la Sevilla de los años 40

Hélène Rabaey

GRIC-Le Havre-Normandie, CESR
helene.rabaey@univ-lehavre.fr

Recepción: 19/01/2022, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

En este artículo nos centramos en la traducción castellana del *De immensa dei misericordia concio* de Erasmo y en particular en la edición atribuida a Gaspar Zapata, impresa en Sevilla en 1544. A partir de un estudio de los elementos textuales, paratextuales y tipográficos que conforman esta edición consideramos que estamos ante un intento de promover una lectura heterodoxa de la obra de Erasmo.

Palabras clave

Traducción de Erasmo; Sevilla; lectura heterodoxa; siglo XVI.

Abstract

English title. The *Sermón de la grandeza y muchedumbre de las misericordias de Dios nuestro Señor* by Erasmus (Seville, [Gaspar Zapata], 1544) and its meaning in Seville during the 40's.

In this article, we focus on the Castilian translation of *De immensa dei misericordia concio* by Erasmus, and in particular on the edition attributed to Gaspar Zapata, printed in Sevilla in 1544. From a study of the textual, paratextual, and typographical elements that make up this edition, we consider that we are in front of an attempt to promote a heterodox reading of Erasmus' work.

Keywords:

Erasmus' translation; Sevilla; Heterodox reading; XVIIth century.

Todavía hoy la referencia en materia de bibliografía sobre las traducciones de Erasmo al castellano sigue siendo la obra de Marcel Bataillon (1995). Fue la que seguimos en nuestra tesis doctoral sobre la traducción de Erasmo en España en el siglo XVI (2007) sin conseguir ampliar el corpus definido por el ilustre hispanista. El descubrimiento de una traducción del *Elogio de la locura* en 2011 (Erasmo 2014) llamó la atención sobre la necesidad de volver a examinar minuciosamente y completar la bibliografía en este ámbito. En 2016 hallamos, por fin, una edición de Erasmo que desconocíamos a pesar de ser referenciada desde 1975 (Agulló 1978) y cuya noticia nos brindó el catálogo Erasmus On Line,¹ herramienta valiosísima aunque resulta todavía imprecisa en cuanto a las localizaciones de ejemplares.² Se trataba del *Sermón de la grandeza y muchedumbre de las misericordias de Dios nuestro Señor*, texto elemental sobre la cuestión de la dignidad del hombre (Vega 2006) y la disputa acerca del libre albedrío y de la gracia divina.³ Desgraciadamente, y como hacía sospechar el título similar al de la traducción editada en 1528 por Miguel de Eguía, no nos encontramos ante una nueva traducción. Pese a ello merece la pena examinar bajo qué forma se imprimió el texto, así como plantearse el sentido que tiene volver a imprimir este texto en la Sevilla de los años 40. En un reciente artículo, Jimena Gamba Corradine se interesó por esta traducción de Erasmo y concluía que las reimpresiones de 1544 y 1549 eran “iniciativas enmarcadas en un contexto reformador” y que “resulta mucho más relevante e interesante entender el lente con el que fue leído este sermón que analizar, en abstracto, su carácter polémico o no polémico” (2021: 443). Es lo que nos proponemos centrándonos en la edición de 1544. Pondremos de realce su especificidad respecto a las demás ediciones de este mismo texto en castellano e intentaremos interpretar su sentido en el panorama sevillano de los años 40 interesándonos particularmente en el impresor y en la lectura del texto de Erasmo que propone esta edición.

Las ediciones del *Sermón*

Erasmo compuso en 1524 *De immensa Dei misericordia concio* a petición del obispo de Basilea Von Utenheim, quizás con ocasión de la inauguración de una capilla dedicada a la misericordia de Dios.⁴ Tal texto cuya edición princeps data de sep-

1. Se trata del número 5273 del catálogo EOL.

2. Se indican las bibliotecas sin signatura. A veces se cita simplemente la ciudad sin el nombre de la biblioteca. Otras veces se indican las bibliotecas que poseyeron un ejemplar pero que ya no tienen en sus colecciones. Es necesario, por consiguiente, ir comprobando los datos en cada caso a partir de los catálogos y con la ayuda de los bibliotecarios. Sería imprescindible que un catálogo de esta envergadura, tan básico para los estudios erasmianos, se revisara y completara con una localización de los ejemplares en el modelo del Universal Short Title Catalog.

3. Véase particularmente el capítulo 6 de Seidel Menchi (1996: 153-185).

4. Véase la edición crítica de C. S. M. Rademaker (2013: 5).

tiembre de 1524 (Basilea, Juan Froben) gozó de un inmediato éxito como gran parte de las obras de Erasmo. Se volvió a imprimir en tan sólo cuatro meses en Basilea, Estrasburgo, Colonia, Núremberg, París, Amberes, a lo que hay que añadir una edición sin nombre de impresor ni de lugar. De igual manera, hubo una voluntad de difundir rápidamente este texto en lengua vernácula pues se tradujo al inglés el mismo año de 1524 o a principios de 1525 (Londres, Thomas Berthelet), en 1525 al alemán (Basilea, Jean Froben) y en 1526 al neerlandés (Delft, Cornelis Hendrikszoon).⁵ En España se tradujo quizás a finales de 1527, como sospechaba Marcel Bataillon, que fechaba la edición princeps entre finales de 1527 y principios de 1528, apoyándose para la primera fecha en el testimonio del arcediano del Alcor, quien declaraba desconocer una traducción de Erasmo anterior a la suya del *Enquiridión*, y para la segunda, valiéndose del pleito inquisitorial de Diego de Uceda, que había citado tres libros de Erasmo, ya impresos y aprobados:⁶ los *Coloquios*, el *Enchiridión* y el *Imensa Misericordia Dei* (Longhurst 1953: 27). Es de notar que J. E. Longhurst cita estos tres libros, “which had been printed and approved [in Spain]” (1953: 36), con la añadidura de “in Spain”, que no figuraba en la declaración inquisitorial. Aunque es cierto que los *Coloquios* y el *Enquiridión* se habían impreso por aquella fecha, no podemos descartar que Uceda se refiriera a una edición latina que de hecho cita en latín.⁷ Consideramos que es posible que se editara el *Sermón* anteriormente a la edición de Eguía de 1528, ya solo o con la *Concio de pueru Iesu*, pues no hay que perder de vista que Erasmo publicó su *Concio de immensa Dei misericordia* en compañía de este texto —traducido ya en 1516 en España y reeditado varias veces hasta 1527— y de la *Comparatio virginis et martyris*, que no parece haberse traducido nunca al castellano. Sin embargo, es poco creíble entonces que saliera del taller de Eguía como lo supone M. Bataillon,⁸ pues en su prólogo a la edición de 1528 de la *Declaración del Pater noster* y del *Sermón*, Eguía recomienda la lectura de Erasmo y pone de realce que no es el primer escrito de Erasmo que publica refiriéndose a su edición del *Enquiridión*.⁹ De

5. Ofrece C. S. M. Rademaker interesantes detalles acerca de esas traducciones (2013: 21-25).

6. Se recoge de la declaración del arcipreste de Arjona. (Longhurst 1953: 36).

7. Observa lo mismo Jimena Gamba Corradine (2021: 426) y es su argumento principal para descartar una posible edición anterior. Sin embargo, sabemos que la forma bajo la cual se citan las obras no es siempre muy rigurosa.

8. Nos resulta un poco misteriosa la atribución de M. Bataillon. Pues en su texto escribe “Miguel de Eguía reimprimió el sermón antes de finalizar el año” (1995: 283) y en su bibliografía: “*Tratado de imensa misericordia Dei* [?], Logroño [?] (Miguel de Eguía), diciembre de 1527 [?]” (LV) sin decirnos en ningún momento lo que le llevó a conjeturar tal hipótesis.

9. “Como el año passado yo oviessse impremido el Enchiridion del caballero christiano compuesto por el excelente Doctor Erasmo Roterodamo, y trasladado en nuestra lengua castellana para el provecho de los de nuestra nación, no han faltado personas zelosas del servicio de nuestro Señor que con grand importunidad me han pedido que si alguna obra deste mesmo autor en romance viniessse a mis manos la hiziesse también imprimir y publicar, mayormente si fuesen de la materia y estilo de la otra.” (Erasmo 1528 f. a 3).

haber impreso con anterioridad el *Sermón*, lo más probable es que hubiera aludido a ello. La edición princeps española podría también ser anterior a 1527 pues sabemos que el desconocimiento real o fingido por parte del arcediano del Alcor de una traducción de Erasmo anterior al *Enquiridión* no es un dato relevante dado que las primeras traducciones de Erasmo databan de 1516 y 1520.

Sermón de la grandeza y muchedumbre de las misericordias de Dios nuestro Señor, Logroño, Miguel de Eguía, 1528, in 8. (ca. 13.78 x 20.31cm)

La primera traducción conocida salió de las prensas de Miguel de Eguía en diciembre de 1528. El *Sermón* venía impreso a continuación de la *Declaración del Pater noster*. La portada de la obra consta de un texto denso que anuncia ambas obras, proporciona indicaciones de lectura para la exposición del *Pater noster*, califica al autor de ambas obras, señala el dedicatario y sus dignidades; incluso especificaba Eguía la ciudad de Logroño: “Declaracion del/ Pater noster dividida en siete peticio/nes que enel se contienen. para poderse/ rezar los siete dias de la semana, cada/ día la suya, compuesta en latin por el ece/lente y famoso Dotor Erasmo Roterodamo. y aora nuevamente sacada al/ castellano, eneste año de MDXXVIII./ Item el Sermon de la gran/deza y muchedumbre de las misericor/dias de Dios nuestro Señor. por el mes/mo. D. Erasmo Roterodamo. Dirigi/dos al muy Illustre principe y re/verendissimo Señor Don Alonso de/ Fonseca, Arçobispo de Toledo, Pri/mado de las Españas. Impressos enla/ muy Constante Noble y Leal cibdad de/ Logroño en casa de Miguel de Eguia,/enel mes de Diziembre de MDXXVIII.”¹⁰ Miguel de Eguía había redactado un primer prólogo para ambas obras que empezaba loando la imprenta:¹¹

porque mediante ella venimos en conocimiento de grandes secretos en todas las ciencias. Y es tanta la facilidad y presteza suya que lo que en un día escrevimos basta para que en muchos años se lea.

A continuación, el lector daba con otro texto preliminar, de mayor extensión (a 4-a 6), destinado a introducir la *Declaración del Pater noster*. En él se celebraba la labor de biblista de Erasmo y se ponía de relieve la importancia para

10. El único ejemplar conservado se encuentra en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich bajo la signatura Rar. 1015. Está digitalizado en <http://daten.digital-sammlungen.de/0004/bsb00041174/images/index.html?id=00041174&groesser=&fip=yztsxdsydeayawxdsyd eayasdasenxdsydxsydw&no=5&seite=7>. Erasmus on Line indica un ejemplar en Augsburgo pero se trata de un error como lo comprobamos con los bibliotecarios a quien agradecemos aquí su ayuda y su amabilidad.

11. “Prologo de Miguel/ de Eguia Impressor, sobre los dos tratados/ de Erasmo contenidos eneste librico dirigido/ al Señor Arzobispo sobredicho.” (a2-a3v).

todos de “entender, obedescer y poner por obra lo que Jesu Christo nuestro redemptor nos manda y enseña”:

préciense pues de oy mas todos de entender lo que rezan y sentir qué es lo que piden a Dios, especialmente en esta sancta oración, y no se satisfagan tanto con rezar el Pater noster muchas vezes con las cuentas y con la boca solamente.

A esto añadía la importancia de la actitud del hombre:

Pero ni tampoco basta que nos entendamos sino que aya también profunda humildad del conocimiento de nos mismos, y mucho desseo y afición, sintiendo nuestra necesidad, y sobre todo perseverancia y fee considerando la infinita bondad de Dios y su yqual omnipotencia y voluntad en todas las cosas.

Después de la *Declaración* se anunciaba: “Siguese el sermon de Erasmo Roterodamo dela immensa misericordia de dios” y en el folio siguiente empezaba el *Sermón* sin otra introducción que un encabezamiento que recordaba el contexto de elaboración de la obra: “Sermon de Desiderio/ Erasmo Roterodamo varon dotissimo, de/ la grandeza y muchedumbre delas mi/sericordias de Dios nuestro Se/ñor. Hecho en Basilea enel/templo o hospital lla/mado de la mise/ricordia. Enel/Año de. M. D. xxiiij”.

La edición de Eguía ofrecía un rico paratexto que ostentaba todas las garantías de ortodoxia: llevaba privilegio imperial, presentaba a Erasmo como un doctor y dedicaba la obra al arzobispo Fonseca.¹² Había una especial insistencia en el nombre de Erasmo en la parte del *Sermón*, dado que los folios impares llevaban el encabezamiento siguiente: “Sermón de Erasmo” y los folios pares “de la misericordia de dios”. La *Declaración del Pater noster* también seguía este sistema pero no mencionaba el nombre de Erasmo. Era una precaución suplementaria pues el lector no podía perder de vista que lo que leía era de Erasmo y no de un autor heterodoxo.¹³

Tratado de la gran misericordia de Dios, Amberes, Juan de Gravio, 1549, in 8°, (8,7 x 5,1 cm)

12. Hemos mostrado en nuestra tesis doctoral el peso del paratexto en la edición de las traducciones de Erasmo (Rabaey 2007: 532-536).

13. Semejante sistema adoptó Andrés de Burgos en la edición del “Tratado de/ la oracion: y forma que todo chri/tiano debe seguir: compuesto/por Erasmo rotherodamo: nueuamente traduzido” que finalizó en su taller de Sevilla a primero de diciembre de 1546. En los folios impares venía escrito: “Tratado dela oración” y en los pares “por Erasmo”. Merece la pena mencionar esta especificidad en la medida en que no existen muchas ediciones que contengan el nombre de Erasmo en el encabezamiento de los folios. También lo llevan algunas ediciones de los coloquios como la traducción del *Uxor Mempsigamos* a continuación del *Enquiridio* (Zaragoza, 1528) o los *Coloquios familiares* (s.l n.i n.a), la edición de 1529 de los *Coloquios* también lo incluye para los intercambios epistolares entre el emperador Carlos V y Erasmo “carta de Erasmo al emperador”, “respuesta del emperador a Erasmo”.

La segunda edición que mencionaba M. Bataillon es la que llevó a cabo, en Amberes, Juan de Gravio en 1549.¹⁴ La portada, desprovista de ilustraciones, rezaba: “Declara/cion del Pater noster: *que hizo/ el excelente Doctor Erasmo/ Roterodamo. Traduzido/ nueuamente de latin/ en Castella/no./ Otro Tratado dela gran miseri/cordia de dios. Con priuilegio Imperial. Impresso enla florentissima ciudad/ de Envers, en casa de Iuan Grauiio/impresor de libros, admis/sa por la C. y C. Maie/stad. 1549*”. El texto de la portada había sido reducido respecto a la edición de 1528 pero se conservaba la denominación de “doctor” para Erasmo sustituyendo simplemente el “famoso” de la edición de 1528 por “excelente”. El título castellano de 1528 había sido ligeramente modificado pasando de “sermón” a “tratado”. Se había puesto en singular el sustantivo “misericordia” y reducido el título que de *Sermón de la grandeza y muchedumbre de las misericordias de Dios nuestro Señor* se convertía en: *Tratado de la gran misericordia de Dios*. También aunque el *Tratado* ocupaba el centro de la portada parecía querer pasar desapercibido pues el impresor había elegido grafiarlo con la letretería más pequeña de los cinco tipos de letra distintos que había usado para la portada. Por lo demás, reproducía el texto y el paratexto de la edición de 1528. Se conservaban el prólogo aunque el nombre de Eguía había sido suprimido y sustituido por el de “Impressor Español”, los encabezamientos de página con los títulos de las obras y aun el texto que había sido restado de la portada de 1528 había sido transferido a los folios que seguían, la “Suma de privilegio” señalando incluso la fecha de 1528.¹⁵ También llevaba privilegio imperial, esta vez, del 2 de enero de 1548 en el cual se precisaba: “Teniendo primero información de personas doctas en theología, el dicho libro ser útil y provechoso, y no contener en sí alguna heregía, o falsa doctrina”. La edición de 1528 que ostentaba todas las garantías de ortodoxia era el modelo copiado por Gravio. Sin embargo, había tomado algunas precauciones para hacer más discreto el *De inmensa misericordia* reduciendo el título, usando letra pequeña en la portada y borrando el nombre de Eguía quizás debido al proceso inquisitorial que sufrió.¹⁶ También había reducido notablemente el tamaño de la obra que medía 8,7 x 5,1 cm.¹⁷

14. Ej: Londres, British Library, C136ee35, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 19.J.52, ejemplar digitalizado en línea: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ170541203&order=1&view=SINGLE ; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A: 1332.22 Theol. (1-2).

15. Las únicas alteraciones son la inversión de los términos “muchedumbre” y “grandeza” y que en la edición de 1549 se pone “misericordia” en singular: “Item de la muchedumbre y grandeza dela Misericordia de Dios [...] Primado de las Españas 1528.”

16. Sobre el pleito inquisitorial de Eguía que tuvo lugar entre 1530 y 1533, véase Goñi Gatzambide (1948: pp. 35-88).

17. Agradecemos a los bibliotecarios de la Österreichische Nationalbibliothek esta indicación.

La edición de 1544 y su impresor

Lo primero que salta a la vista cuando examinamos la edición de 1544 es el hecho de que se edita el *Sermón* sólo, sin la *Declaración del Pater noster*. La obra se abre con una portada completa: Sermon de /Desiderio Erasmo Rote/rodamo varon doctissimo, dela grandeza y/ muchedumbre de/ las misericordias de dios/ nuestro señor/ Impresso en Sevilla./1544.¹⁸ Se trata de una edición cuidada como pudo serlo la de 1528, pero muy sobria, como manifiesta desde el inicio la portada, totalmente opuesta a la de Eguía. No contiene ni privilegio imperial, ni dedicatoria, ni prólogo, ni siquiera el “Deo gracias” con el que Eguía finalizaba su edición. Por fin, el impresor optó por un tamaño más reducido que el de Eguía, con unas medidas de 9x13,7cm. Tal formato permitía un fácil manejo y transporte de la misma.

Pese a editar el texto del *Sermón* sin la *Declaración del Pater noster*, esta edición mantiene también clara relación con la de 1528. Conserva el título de la anteportada de 1528, sin la precisión contextual: “Hecho en Basilea en el templo o hospital llamado de la misericordia. En el Año de MDXXIII.” Modifica la manera de designar al autor: Erasmo ya no es “el eceleste y famoso Dotor Erasmo Roterodamo”; es decir, el doctor en teología, sino el “varón doctísimo”, o sea, el erudito. También reproduce el texto de 1528 respetando la misma disposición y colocando en idéntico lugar los calderones y los apartados e incluso copiando casi todos los *marginalia*. Conserva la misma puntuación si bien transcribiendo las “l” de 1528 por comas y la misma ortografía con excepción de las “c” de 1528 que pasan a “sc” en los verbos “parecer” o “recibir, por ejemplo. No se utilizan en los mismos lugares las abreviaturas.

Parte de las traducciones de Erasmo al castellano aparecieron sin nombre de impresor y aunque se hicieron propuestas en la mayor parte de los casos, todavía unas atribuciones siguen sin haber sido confirmadas por los estudiosos del libro antiguo. En el caso del *Sermón*, la edición de 1544 es la única que se calla el nombre del impresor. Por esas fechas, en Sevilla, imprimían los herederos de Juan Cromberger, fallecido en 1540, además de Dominico de Robertis, Andrés de Burgos y Antón Álvarez y Estacio Carpintero.¹⁹ Los únicos que no imprimieron textos de Erasmo, que sepamos, fueron Robertis y Carpintero, aunque, particularmente en el caso del primero, no es imposible que algún impreso sin nombre de editor saliese de su taller. Las prensas que más se habían dedicado a difundir a Erasmo eran las de Juan Cromberger con tres títulos distintos impresos por él y dos reimpressiones de la *Lengua* por sus herederos en 1542 y en 1543 o 1544. De las prensas de Antón Álvarez salió la *Preparación y Aparejo de bien morir* en 1545 y de las de Andrés de Burgos el *Tratado de la oración y forma que todo christiano deve seguir* el 1 de diciembre de 1546.

18. Se conserva esta edición en Cambridge, Syn.8.54.3.

19. Moll (2002: 87) y Castillejo Benavente (2019: 85).

Llevamos a cabo un estudio comparativo de distintos elementos tipográficos recurriendo principalmente a las obras, disponibles en línea, impresas por los cuatro impresores citados y pensábamos que tal obra podía haber salido del taller de Andrés de Burgos. En efecto, La “S” mayúscula del título, así como la “e” que viene a continuación, presentes en la portada y antes de que empiece el texto (a 2) son idénticas a las que utilizó un año después en la obra de Juan de Aviñón *Sevillana medicina. Que trata el modo co[n]servativo y curatiuo delos q[ue] abit[an] enla muy insigne ciudad de Seuilla...* También habíamos observado que coincidían el guión de doble división, el calderón con una parte superior redonda y la cruz empleada con la *Reprovação de las supersticiones y hechizérias. Libro muy utile y necessario a todos los buenos christianos. El qual compuso y escrivio el Reverendo maestro Ciruelo...* que imprimió A. de Burgos en 1547, un año antes de acabar su actividad en Sevilla e irse luego a Portugal. Pero lo más relevante, a nuestro juicio, eran las coincidencias de las mayúsculas de la edición de 1544 anónima con la de 1547, pues las diferencias procedían esencialmente del desgaste sufrido por los tipos. Dos elementos no cuadraban: no concordaba la hoja acorazonada utilizada en el *Sermón* con la que solía utilizar Andrés de Burgos y no habíamos conseguido identificar la capital ornamental « P » con la que empezaba el texto del *Sermón*.²⁰

A. Castillejo Benavente resuelve este problema pues la identifica como perteneciente al acervo del taller de Gaspar Zapata/León (2019: n° 502) apoyándose en dos artículos de Jaime Moll que ponen de relieve como una de las novedades de Zapata el uso de capitulares renacentistas. En su primer artículo, J. Moll atribuía al taller Zapata cuatro obras: le *De immortalitate animae aduersus quondam Gallos, commentarij duo* de Rodrigo Manrique Acuña (B. N., R 21829), el *Despertador del alma*. (B.N., R 8742.), adaptación de la *Viola animae* de Pierre Dorland, a su vez resumen de la *Theologia naturalis* de Raimundo de Sabunde;²¹ el *Sumario de los capítulos de la paz celebrada entre la magestad del Emperador nuestro señor: y el rey de Francia este año de M. D.xliiij*. (Bibl. March 51/5/5 XXVI (n.º 25) y *Los quatro libros primeros de la Crónica general de España* de Florián Ocampo (B.N., R 12602), los dos primeros por las capitulares decoradas.²² Resulta que además de tener en efecto una capitular decorada renacentista

20. Utiliza este modelo en la portada de la edición del *Laberinto de amor* de Boccaccio (1541), en la del *Tractado llamado fructo de todos los auctos contra el mal Serpentino* de Ruy Díaz de Isla (1542) y en la de *Comiença la Cronica del serenissimo rey don Juan* (1543). Estas tres obras están en línea en Europeana. No hemos conseguido ver obras posteriores a la nuestra con esta hoja pues cuando volvió a imprimir *El Laberinto de amor...* de Boccaccio en 1546 no utilizó ninguna hoja acorazonada ni tampoco en la edición de 1547 de Pedro Ciruelo que hemos citado anteriormente, ni en la *Quarta y quinta parte del invencible cavallero don Florambel de Lucea* impreso el 27 de enero de 1548.

21. Véase Cazalla (1974) y Révah (1953).

22. “Con indicación de Sevilla, 1544, y sin nombre de impresor, además de la citada Bernardina, encontramos otros dos impresos, coincidentes los tres en sus letterfías —aunque no siempre figuren todas en los tres libros y capitulares decoradas, que no dudamos en atribuir a Zapata” (Moll 1999: 5).

el *Sermón*, como señala A. Castillejo Benavente, ostenta en su portada la misma orla que la del *Despertador del alma* (Sevilla, s.i., 1544) que, como acabamos de ver, J. Moll atribuía a Zapata. Estos dos argumentos son por por consiguiente los que alega A. Castillejo Benavente.

Aunque el motivo floral de la capitular decorada “P” del *Sermón* no es idéntica a los motivos de las capitulares que ofrece J. Moll en el anexo de su artículo (2002: 94), se asemeja mucho, particularmente a la “L” que encabeza el texto del *Despertador* y también a las capitulares que usó Robertis si bien es cierto que en los tres ejemplos que da J. Moll los tallos de las flores salen de la tierra lo que no es el caso de nuestra capitular.²³ En algunas ocasiones, el *Despertador* fue atribuido a Robertis.²⁴ No obstante, J. Moll (2002: 89) afirma que Robertis usó capitulares renacentistas de un diseño cercano al que encontramos sólo a partir de 1547, lo que excluye que Robertis haya sido el impresor del *Sermón* de 1544.

Hemos revisado la *Bernardina* de Juan Vilches, única edición que sabemos a ciencia cierta que fue llevada a cabo por Gaspar Zapata, y la hoja acorazonada empleada en esta edición coincide con la del *Sermón* de 1544 aunque la letra ornamental “P” presente en el folio b 1 difiere de la empleada en la obra que nos ocupa. A las obras antes citadas, atribuidas a Zapata, es posible que haya que añadir la *Confesión de un pecador* de Constantino de la Fuente (Boeglin 2017: 384).

Sobre este impresor sevillano, cuya producción fue muy escasa, nos brinda J. Moll valiosos datos.²⁵ La Inquisición lo buscaba como consta en una carta de la Suprema al inquisidor general del 26 de junio de 1550. Había llegado hasta él en el marco de la investigación sobre Juan Gil. Se le acusaba de haber entregado libros luteranos a un caballero de Sevilla, Antonio Guzmán, que los llevó a Sevilla desde Bruselas. Consiguio la Inquisición obtener la deposición de Zapata aunque desconocemos sus respuestas y las circunstancias en las cuales se efectuó. En 1559, el Consejo de la Inquisición mandaba detenerle. De nuevo se le veía implicado en la introducción de libros prohibidos en la península. En la relación del auto de fe del 28 de octubre de 1562 estaba entre los condenados ausentes, quemado en efigie por luterano. La Inquisición debió de encontrar un acuerdo con Zapata muy poco después dado que luego actuó como agente infiltrado del Santo Oficio. El objetivo era acabar con el cenáculo de españoles disidentes en Londres y la naciente Iglesia de lengua española que había organizado Casiodoro de Reina a la vez que obstaculizar su labor de traducción de la Biblia. Zapata fue uno de los acusadores de Casiodoro de Reina del cual había sido asistente en el trabajo de traducción de la Biblia (Gilly 1985: 368-

23. J. Moll no señala la procedencia exacta de las capitulares en su anexo.

24. Es el caso de Aurora Domínguez Guzmán (1975: n. 565). Es curioso no encontrar a Gaspar Zapata en el índice de María del Carmen Álvarez Márquez (2009) como lo señalaba T. López Muñoz (2011: 126).

25. Seguimos su artículo (1999: 6-10). Para más informaciones sobre el itinerario de Zapata, véase López Muñoz (2011: 125-141).

373 y 2016: 205). Tal complot urdido, por un lado, por la Inquisición, y por el otro, por calvinistas obligó a Reina a huir precipitadamente de Londres en enero de 1564. La última noticia sobre Zapata es del 26 de abril de 1565 cuando el embajador de Londres, en una carta que revelaba su relación con la Inquisición, anunciaba que nuestro impresor estaba a la espera de volver a España y acababa de irse para Flandes.²⁶

Se entiende ahora mejor que la edición del *Sermón* de 1544 apareciera sin nombre de impresor y quizás las semejanzas tipográficas que se observan entre esta edición y otras, sean de Andrés de Burgos o de otros impresores, no fueran meras coincidencias, sino que respondieran a una voluntad de despistar a los censores a la hora de identificar el taller de procedencia de la obra.

El Sermón de la grandeza y muchedumbre de las misericordias de Dios nuestro Señor en la Sevilla de 1544, ¿una edición heterodoxa?

Podemos preguntarnos en qué medida esta edición pudo destinarse a promover una lectura heterodoxa del texto erasmiano. Varios motivos nos llevan a hacernos tal pregunta: la existencia de una lectura de Erasmo que sustituye escritos reformados (particularmente los luteranos), es uno de los textos de Erasmo que más se presta a una lectura heterodoxa, el ambiente espiritual en la Sevilla de la década de los 40, y por fin, características internas de la edición de 1544.

La cercanía entre los escritos de Erasmo y los de la corriente reformada es una realidad. La metáfora de que Erasmo puso los huevos que empolló Lutero, que se ha considerado una propuesta típica de los detractores de Erasmo asimilados a los retrógrados,²⁷ en realidad tiene sólidos fundamentos, y basta con ver, a la vez, el peso de las críticas de Erasmo a una cristiandad alejada de las enseñanzas de Cristo, así como de su exégesis bíblica en estas corrientes espirituales para comprenderlo. Muy pronto se pecataron los españoles de que existía un camino que podía llevar de Erasmo a Lutero. Desde 1516, Diego López de Zúñiga (Chaparro Gómez 2014: 157-187) que había participado en la elaboración de la Biblia políglota complutense llamaba la atención sobre ello. Se puede comprobar este recorrido a partir del proceso inquisitorial de Diego de Uceda donde se pone de relieve cómo dando un paso más en el camino que había abierto Erasmo se llegaba a Lutero en el caso de la confesión, de las imá-

26. “esperaba del Santo Oficio recaudo o seguridad para volver a ese reino; he procurado que salga de aquí con su casa y mujer, y ha ido a Flandes, con salvoconducto de la duquesa de Parma, hasta que venga recaudo de ese reino, y con tan buen conocimiento que me deja en mucha satisfacción...” Menéndez Pelayo (1987: 89).

27. Tal opinión vino a falsear el debate pues reconocer que Erasmo, sin querer, le había preparado el terreno a Lutero era una observación que no tenía por qué desembocar en la propuesta de que Erasmo era un hereje.

genes, de la preeminencia de las enseñanzas del Evangelio sobre las ceremonias... Tal recorrido suponía ya cierta predisposición en el lector que iba a orientar su manera de leer a Erasmo, y la ambigüedad presente en los textos erasmianos facilitaba tal operación. Está claro también que, en algunos casos, la lectura de Erasmo que estaba permitida pudo sustituir la de Lutero que resultaba prohibida y muy arriesgada. El lector leía entonces a Erasmo con ojos que apuntaban en la dirección del reformador alemán buscando y potenciando en el texto erasmiano todo lo que iba por este sendero. S. Seidel Menchi (1996) estudió cómo tuvo lugar este hecho en Italia. También alegar ante la Inquisición que las ideas heterodoxas de las cuales se acusaba al reo procedían de Erasmo podía ser un sistema de defensa. Tal estrategia que José C. Nieto resumió bajo la fórmula “Erasmus’ Masks” fue una realidad aunque en la mayoría de los casos no resultó exitosa. Además el *De immensa Dei misericordia* es uno de los textos de Erasmo que más se presta a una lectura heterodoxa. M. Bataillon (1995: 283) había descartado este texto del grupo de obras atrevidas de Erasmo porque, como afirmaba, el texto latino no fue objeto de expurgación por parte de la Inquisición. Es cierto que el texto en sí no contenía propuestas heterodoxas, aunque algunos pasajes podían resultar molestos como atestiguan un ejemplar censurado, que se conserva en la Biblioteca de la Universidad Complutense,²⁸ así como el hecho de que en el Índice expurgatorio de Gaspar Quiroga se suprimieran algunos pasajes.²⁹ Su carga subversiva procedía ante todo de la lectura que podía hacerse de tal escrito. S. Seidel Menchi mostró que se trataba de un texto básico para el debate sobre la justificación y un complemento del *De libero arbitrio* en que Erasmo ofrecía a sus lectores una clave de interpretación al avisarles de que el término misericordia se empleaba como sinónimo de gracia (1996: 166). Concluía la investigadora italiana que podía prestarse a una lectura “discretamente luterana” (1996: 169).

El *Sermón* se divide en tres partes que el traductor español separa y distingue claramente. Trata de la impotencia del hombre para alcanzar el bien sin la gracia de Dios: “havemos acordado de hablar de la grandeza de las misericordias de nuestro Señor sin cuya ayuda y socorro ninguna cosa buena puede obrar esta nuestra humana flaqueza” (a 2).

Dos trampas deben ser sorteadas para obtener la salvación, lo que corresponde a las dos primeras partes. La primera aborda la cuestión del riesgo de la

28. *De immensa Dei misericordia Des. Erasmi Roterodami concio. Virginis et martyris comparatio per eundem*, [S.l., s.n.], [1524], sign. BH FLL 17944(3). En este ejemplar, el texto de Erasmo queda mucho más expurgado respecto a los tres pasajes señalados por C. S. M. Rademaker. Así, por ejemplo, se censuraban pasajes de exégesis bíblica llevada a cabo por Erasmo quizás con el objetivo de evitar una interpretación libre de los escritos bíblicos.

29. J. Gamba Corradine (2021: 437-439) observa que en el índice expurgatorio de 1571 de Arias Montano no se suprime nada del texto latino de Erasmo y señala los pasajes que sí se expurgan en el de 1584 de Quiroga.

excesiva confianza en sí mismo y en las obras para la obtención de la salvación, lo que no significa una negación del valor de las obras pero Erasmo recuerda que todo lo que el hombre tiene de bueno procede de Dios:

Mas si alguno presumiere atribuirse a sí alguna parte destes dones, reclamará luego sant Pablo que todo lo aplica a la gracia de Dios. Todas sus Epístolas suenan este vocablo de gracia, el qual quantas vezes oyeres, tantas has de entender que se te representa la misericordia de Dios. De gracia es quando somos purgados de los pecados, de gracia es quando creemos. De gracia es que por el espíritu de Dios se derrama su charidad en nuestros coraçones por lo qual obramos las obras de piedad porque no somos bastantes de pensar alguna cosa de nosotros como de nosotros, mas todo nuestro poder y suficiencia es de Dios (f. 1r-v).

Dicha cita, sacada del contexto de la obra entera, coincidía con las ideas luteranas. La segunda parte, constituida de veinte folios, trata del segundo peligro que acecha al hombre: “Ésta es la desesperación del perdón...” ([f 8]). Erasmo insiste entonces en la importancia de la contrición, de pedir perdón a Dios, lo que ilustra a partir de ejemplos de famosos pecadores. La tercera parte, que sólo abarca seis folios, aborda un aspecto más práctico: “mostraros por qué manera podremos más principalmente alcançar y aun quasi tomar por fuerça a Dios su misericordia” ([k 5v-6]). Confiere verdaderamente al sermón su ortodoxia en la medida en que Erasmo va a poner de relieve el hecho de que la misericordia puede ser obtenida gracias a las obras humanas. Pero, en vez de desarrollar estas buenas obras en una línea claramente católica, se centra esencialmente en el ejercicio de la caridad en una línea evangélica. Basta con leer el principio de esta tercera parte para comprobarlo:

Nam de precibus, lachrymis, ieiunio, cilicio, cinere, hoc est de corde contrito iam sparsim dictum est in tota oratione, atque haec quidem impetrant Dei misericordiam, caeterum, beneficentia in proximum extorquet etiam vt ita loquar. Qualem quisque vult esse Deum in se, talem se praebeat proximo suo. Graecorum proverbio dicitur, gratia gratiam parere. Apud nos vero misericordia parit misericordiam.³⁰

A pesar de las modificaciones del prudente traductor español que percibía perfectamente el riesgo del desequilibrio de la obra y transformó el “sparsim dictum est” en: “avemos largamente y por menudo tratado” (k. 6), no se podía engañar al lector. Erasmo interiorizaba las manifestaciones exteriores de penitencia ciñéndolas al hecho de tener el “corazón contrito.” El “hoc est” se evitaba y se traducía al castellano por “y”.

El texto de Erasmo podía fácilmente utilizarse a la vez por los católicos y los protestantes moderados. El humanista había revisado su texto antes de impri-

30. Véase la edición de Rademaker (2013: 90).

mirlo, y había eliminado, justamente en esta parte final del texto, ciertas frases, aconsejado en esto por el obispo de Basilea, Christophe von Utenheim, que quería evitar que pudiese chocar a luteranos y a católicos³¹. En un clima de creciente hostilidad entre reformados y católicos de Basilea, este *Sermón* se enmarcaba en una lógica de apaciguamiento de las tensiones, una óptica reconciliadora y una clara intención de mantenerse fuera de las polémicas religiosas.³²

El *Sermón* contenía muchas ideas cercanas a las de los grupos heterodoxos españoles. Es obvio que la idea central de un Dios misericordioso que celebraba Erasmo hasta el punto de afirmar que era peor que el ateo el que creía en un Dios no misericordioso,³³ así como plantear la posible salvación de Ananías y Safira, además de afirmar que los tormentos del infierno resultaban menores de los merecidos,³⁴ para terminar evocando la posibilidad de que se salvaran los demonios y los condenados —o sea la apocatástasis³⁵ de Orígenes— entroncaba con la idea de salvación universal tan relevante en el alumbradismo español a través de las ideas desarrolladas por Juan del Castillo.³⁶ No es casualidad que este texto se editara por Miguel de Eguía, cercano a estos grupos, y que había sido acusado de creer en la salvación universal.³⁷ Resulta llamativo que el nombre de

31. Erasmus (2013: 4-6). Véase Carta de Christophe von Utenheim a Erasmo del 13 de julio de 1524, L 1464: “[...] si l’ouvrage devait être répandu dans le public, notre matière n’ajouterait à une matière étrangère rien, surtout qui puisse donner du courage ou même du dégoût, soit aux luthériens, soit aux tenants de la foi plus pure d’antan, et qui puisse révéler que nous embrassons l’un ou l’autre parti. Quelques additions du moins, à la fin de l’oeuvre susdite, sont de cette nature, me semble-t-il, si Votre excellence me permet de m’exprimer ainsi. C’est pourquoi je prie instamment Votre Excellence de les supprimer et de les détruire” (Érasme 1976 : 619).

32. En 1523 Farel había llegado a Basilea y a principios de 1524 los cantones habían publicado un segundo edicto contra la Reforma y habían intentado desviar a los de Zurich de la Reforma.

33. “Mas así como haze menos injuria un hombre a otro en creer que no es hombre, que en creer que es cruel, o vano, así son menos malos los que niegan no aver Dios, que los que creen que no es misericordioso, despojándole de aquella virtud, sin la qual los reyes dexan de ser reyes y son tyranos” (b 1).

34. Es lo que desarrolla Erasmo en la parte “Misericordia castigadora” con el ejemplo de Faraón [d 6v].

35. “No ay otro más riguroso exemplo en todo el Nuevo Testamento que aquel de Ananías y Saphyra que a una boz terrible del apostol sant Pedro cayeron súbitamente muertos en tierra. Mas aun no sabemos si las ánimas de aquellos se perdieron, o si con la muerte de los cuerpos se salvaron las ánimas. En conclusión que todos los tormentos que los damnados padecen en el infierno, aun son mucho menos de los que merecieron. Y no han faltado algunos que tanto quisieron engrandecer la misericordia de Dios, que osaron dezir que aun los demonios malvados, y los hombres condenados en el infierno después de muchos siglos que allí ayan estado, al fin han de ser perdonados y recibidos en gracia por Dios” ([d 7v-d 8]).

36. “El núcleo de su visión del mundo era el de una salvación universal, que estaba garantizada a todos: ‘Buenos y malos fieles, ángeles malos y dañados se salvaban y an de salvar’” (Pastore 2010: 214-215).

37. Pastore (2010: 222-223). Esta acusación de no creer en el purgatorio y cuestionar la existencia del infierno era común a todo el grupo llamado los doce apóstoles de Medina de Ríoseco según Francisca Hernández (Pastore 2010: 197).

Orígenes, omitido en todas las ediciones latinas de Erasmo que hemos llegado a consultar, apareciera en el margen de la edición de Eguía, si bien cuidadosamente precedido por la palabra “error”: “Error de Orígenes” (1528: [f. 8v]). También es cierto, como ya recalcamos, que el traductor español ofrecía un texto más prudente:

Nec defuere qui tantum tribuerent misericordiae Divinae, ut impios etiam Daemones ac damnatos homines crederent aliquando post longas seculorum periodos recipiendos in gratiam. Haec opinio, quamquam magno nititur auctore, tamen ab orthodoxis Patribus reprobata est: quae tantum in hoc a nobis recitatur, ut declaremus, quam magnificam de Dei misericordia conceperint opinionem eruditissimi Viri...

traducido así:

Y no han faltado algunos que tanto quisieron engrandecer la misericordia de Dios que **osaron dezir** que aun los demonios malvados y los hombres condenados en el infierno después de muchos siglos que allí ayan estado, al fin han de ser perdonados y recibidos en gracia por Dios. Esta opinión aunque fue de un gran autor pero reprobada está por los **santos** padres **cathólicos** y yo **no** la puse aquí **para que se crea, mas** para mostrar quanto han querido ensalçar algunos varones muy sabios esta divina misericordia ([d 8]).

De igual manera, “Senserunt inferi misericordiam Domini, quum refractis tenebrarum portis, educeret vinctos in regnum coeleste”, se traducía: “Pues de los infiernos no está claro que sintieron la misericordia de Dios quando quebrantando las puertas de las tinieblas sacó los presos que allí estavan para su reyno celestial” (b 3r-v).

En esta obra, la caridad desempeñaba también un papel esencial pues la tercera parte de la obra que podía restaurar el equilibrio entre gracia y obras se centraba esencialmente en esta virtud teologal. Las demás obras se evocaban con el único objetivo de mostrar que eran de inferior peso a la caridad:

Diversos géneros de sacrificios ay con que Dios se aplaca: hymnos y cantares spirituales, oraciones, viglias, ayunos, y aspeza de vestiduras, mas ninguna manera de sacrificio destes ay de más eficacia con Dios que la misericordia con los próximos (f. l).

Otras cuestiones candentes que abordaba Erasmo era el negocio de vender las buenas obras, alusión probable a la venta de las indulgencias y la cuestión de la confesión auricular. Estos dos pasajes habían sido censurados muy pronto,³⁸ pero en su versión el traductor español no había modificado el texto. El lector español, por tanto, podía leer:

38. El pasaje expurgado en la edición latina era bastante largo (2013: 62 ll 736-749).

Si san Pablo dixo verdad, dónde están ahora estos necios desvergonçados, que venden sus buenas obras a qualquiera, como si tanto les sobrase a ellos en casa que pudiessen hazer ricos a los otros?” (f. 1v),³⁹

pasaje fácilmente localizable por la anotación marginal “2 Cor. 3”.

De igual modo, el segundo pasaje expurgado: “Nondum confesso sed tantum meditantī confessionem occurrit misericordia. Ingemisce, confitere, sed coram Domino” (2013: 72) no se había alterado y la explicación que daba a continuación Erasmo era evidentemente en detrimento de la confesión auricular:

Duélete pues, o pecador, gime y confiéstate, mas mira que esto sea ante el Señor, porque muchos ay que gimen ante los hombres, lloran ante los hombres, confiésanse ante los hombres, rasgan sus vestiduras ante los hombres, vístense cilicio, y derraman ceniza sobre las cabeças, mas todo esto hacen ante los hombres ([g 7]).

La misma razón había llevado la censura a quitar el “tantum” de otro pasaje,⁴⁰ término conservado en el texto español:

Si queréys el fin de vuestros males, no le busquéys entre los hijos de los hombres, en quien no hay salud, no le pidáys a los hechizeros, no le procuréys con ahorcaros desesperando, mas pedídmelo a mí que **solo** puedo y estoy aparejado a perdonar. Solamente digo que os apartéys de las cosas que torpemente avéys amado, y convirtiéndoos, veníos a mí (g 2v).

Es de notar que el propio Erasmo había procedido con cautela, editando esta obra, no por separado, como hubiéramos podido esperarlo, sino con otra obra: la *Comparatio virginis et martyris* que consistía en un elogio de la virginidad. También fue impreso repetidas veces en latín con la devota *Concio de Puero Iesu*.

Como lo evocamos anteriormente, Miguel de Eguía publicó la obra con un extenso paratexto destinado a darle todas las garantías de ortodoxia. En el prólogo no se olvidaba de subrayar que la materia del sermón era:

engrandescer y ensalçar la grandeza de las misericordias que nuestro Señor ha usado con todo el linaje humano: y las que cada día usa con los pecadores, mostrando la necesidad que della todos tenemos: y con qué medios la podremos alcançar (1528: a 3).

Encadenaba Eguía mostrando que un principal medio para pedirle perdón a Dios residía en la oración del *Pater noster*:

39. “Si verum dixit Paulus, vbi sunt impudentes isti qui vendunt quibuslibet sua bona opera, quasi tantum ipsis domi supersit vt possint et alios ditare ?” (2013 : 62).

40. “Si quaeritis finem malorum, ne quaerite a filiis hominum, [...] sed a me quaerite, qui solus et possum et paratus sum ignoscere. Tantum auertimini ab his quae turpiter amastis, et conuersi venite ad me ” (2013: 17, 68).

Pues por qué palabras se puede esto ni otra cosa pedir a Dios que se ygualen a las que Jesu Christo, su hijo, nos dexó ordenadas en la oración que él mesmo compuso del *Pater noster*? (a 3v)

En el prólogo al comentario al *Pater noster* presentaba a Erasmo como digno de la confianza de las mayores autoridades:

por el famoso doctor Erasmo Roterodamo varón de eminente doctrina y espíritu, como dan testimonio manifiesto sus grandes y muchas obras que cada día vemos impressas en todas las universidades y estudios de la christiandad, dirigidas al Papa y a todos los príncipes christianos, assí seglares como ecclesiásticos, y estimadas y tenidas en mucho por todos los letrados que las han visto y leído (a 4v),

lo cual no era cierto y más en España donde se habían percatado muy rápido que la línea abierta por Erasmo era peligrosa. Por otro lado, hacía de Erasmo, con razón, el que había puesto a disposición de todos el material para dedicarse al estudio de las letras sagradas, lo que justamente le reprochaban sus detractores:

especialmente toda su scriptura sobre los Sagrados Evangelios de donde originalmente se saca esta oración, y sobre lo de las del Testamento Nuevo en que él ha dado mucha claridad para el entendimiento de la Sancta Scriptura: assí a los letrados como a los que no tienen tantas letras demás de la lengua latina, y ha seido para despertar la tibieza, encogimiento y desconfianza que tenían los tales en darse al estudio de la doctrina evangélica y de la sagrada ley de Jesu Christo, y para que de aquí adelante con muy mayor fervor y desseo juntamente con humildad procuren todos de entender, obdescer y poner por obra lo que Jesu Christo nuestro señor nos manda y enseña...

No es casualidad que este *Sermón* volviera a imprimirse en Sevilla en los años durante los cuales la predicación de Juan Gil y de Constantino Ponce de la Fuente gozaba de mucho prestigio. En efecto, en el *De immensa Dei misericordia* de Erasmo eran centrales la fe y la caridad. El ejercicio de ésta hacia su prójimo era la única obra que podía “obligar” a Dios a la clemencia. Esta valoración de la caridad y de la fe viva, es decir, la fe unida a la caridad que Erasmo recogía de San Pablo, iba a encontrar en la Sevilla de Juan Gil y de Constantino, para los cuales la caridad estaba estrechamente ligada a la verdadera fe, un eco privilegiado.⁴¹

41. S. Pastore afirma acerca de Gil: “La caridad se convertía así en uno de los postulados esenciales de su construcción teológica. La caridad nacía de la verdadera fe [...] era fruto obligado e imprescindible de la misma fe. De esta manera, fe y caridad estaban íntimamente ligadas y formaban una unidad indisoluble, hasta el extremo de que no podían existir la una sin la otra” (2010: 293) y acerca de la *Suma de doctrina cristiana* de Constantino de la Fuente: “volvía sobre la idea de la estrecha conexión entre fe y caridad, argumentando que la caridad procedía de la fe, pero se convertía en el punto álgido y ‘raíz’ de todo lo demás, porque era la fe ‘enamorada y encendida con caridad [...] la que de verdad salva a los hombres y la que con suavísimo yugo los trae aficionados a ella y sujetos a lo que quiere” (2010: 307).

Como lo recuerda Augustin Redondo:

en Sevilla se había constituido un cenáculo, en que se leían libros prohibidos, se exaltaba la doctrina evangélica, se condenaban las ceremonias, indulgencias, etc [...] En este cenáculo, que se apartaba de la doctrina católica oficial, practicada y defendida por los 'hipócritas y fariseos', y parece haber tenido por guías al doctor Egidio, está en germen un evangelismo disidente (Redondo 2001: 587).

El espíritu con el que Erasmo había redactado su obra dándole a la caridad el lugar central, además de algunos ataques como los que citamos anteriormente contra las indulgencias y la confesión auricular, así como la evocación de la apocatástasis de Orígenes, hacían de este libro una lectura idónea para los lectores pertenecientes a este cenáculo y para los otros que ya venían preparados por la predicación de Juan Gil y Constantino.

¿Una portada subversiva: clave de lectura de la obra?

Los rasgos tipográficos de la edición de 1544 son también esenciales para postular una lectura heterodoxa. Así, aunque conocemos el lugar de edición, el impresor prefirió conservar el anonimato, lo que en el caso de Zapata respondía claramente a la voluntad de protegerse y no llamar la atención sobre la edición, también hay un objetivo obvio que es entregar a la interpretación de los lectores el texto de Erasmo desnudo: por una parte, despojado de la mención de las condiciones de enunciación que lo convertían en obra de circunstancias, lo que le daba valor más universal y hondura doctrinal, y, por otro lado, ofreciendo un ejemplar desprovisto de paratexto que guíe y oriente la lectura de la obra, sin otra obra que venga a aclarar o dirigir la lectura del *Sermón*.

Esta reedición plantea la pregunta de por qué se suprimió el comentario al *Pater noster* de Erasmo. Posiblemente, porque la *Suma de doctrina christiana* de Constantino, editada por primera vez en 1543, en la que se comentaba ampliamente esta oración, convertía en inútil el comentario erasmiano. No resulta descabellado suponer que la *Suma* acabara de reeditarse cuando salió a la luz el *Sermón* de Erasmo y que el editor anónimo quisiera sugerir una asociación de ambos textos en que la *Suma* sustituiría la *Declaración del Pater noster* de Erasmo, pues, pese a que la composición de la portada es distinta, ambas ediciones adoptan una presentación similar del texto en sus portadas, al enmarcar la primera palabra del título en el caso de la *Suma* (Cromberger, 1544),⁴² y de las dos

42. *Suma de doctrina christiana en que se contiene todo lo principal y necesario que el hombre christiano debe saber y obrar*, Sevilla, en casa de Juan Cromberger, 1544. Ejemplar conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich, sign: Catech. 250 b, en línea en <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10174329-7>.

primeras palabras, en el caso del *Sermón*, con la hoja acorazonada, el título centrado. Tal disposición era evidentemente bastante común, pero no quita que desde la perspectiva visual tal presentación recordaba la de la *Suma* y podía trazar un vínculo entre ambas obras.⁴³

Hemos visto que la edición de 1544 del *Sermón* mantiene estrecha relación con la de 1528 desde el punto de vista del texto pero esta relación resulta en realidad mucho más sutil si consideramos la portada. En efecto, de manera muy aguda, por medio de la ilustración de su portada, la edición de 1544 alude directamente a la de 1528. Se crea una red de ecos que tiene como consecuencia llamar la atención sobre las diferencias entre ambas ediciones dándoles un sentido mucho más profundo que nos lleva a descartar que se traten de meras coincidencias. Todos estos indicios tejen finalmente una nueva guía de lectura.

En la orla de la portada de la edición de Eguía de 1528 encontramos en la parte superior la cabeza de un demonio que tiene en la boca dos cuernos que se ensanchan y llegan a los oídos de un anciano barbudo que se encuentra en el centro de la parte inferior de la orla. El demonio le estará dando un aviso o procurará tentarle, pues sale fuego de las trompetas-cuernos, o suerte de cornucopias. El *Sermón*, así como la *Declaración del Pater noster* aparecerían de esta manera como armas contra el demonio y sus artimañas que va destilando errores a los oídos de los hombres que, en su senectud, quizás a causa de su fe y obras, aguardan con serenidad la llegada de la muerte y el juicio final.

La impresión anónima, por su parte, recoge la misma construcción, con un demonio en la parte superior, por cuya boca salen dos tallos que llegan hasta un personaje situado en el centro de la parte inferior.

La clave de lectura de esta ilustración se debe establecer a la luz de la portada de 1528 y de las diferencias introducidas a conciencia por el impresor de 1544. El demonio no parece temible y tiene una expresión más astuta que espantosa. Las orejas monstruosas de la ilustración de 1528 se parecen más, ahora, a alas, y el sombrero recuerda el turbante turco. Las trompetas-cuerno que tiene en la boca son tan estilizadas con motivos vegetales que es mucho más difícil interpretarlas de esta manera si no tenemos en la mente la portada de 1528. El personaje de la parte inferior está encerrado en una orla circular de hojas. Se trata de un joven que parece llevar un yelmo y nos enseña su perfil derecho. No aparenta tanta pasividad como el anciano de la portada de 1528 sino que está en una actitud activa con la boca abierta como si tuviera que transmitir un mensaje, un aviso a los lectores. Las llamas han desaparecido y son sustituidas por una corona de hojas que rodea al personaje. No hay presencia de fuego sino que son bellas flores las que nacen del discurso del demonio.

43. De hecho es interesante ver que tanto el *Sermón* de Erasmo en la edición de 1549 como la *Suma* en la edición de 1544 estaban reunidos en la biblioteca de Bartolomé May. Véase el ex libris de los dos ejemplares de la Bayerische Staatsbibliothek.

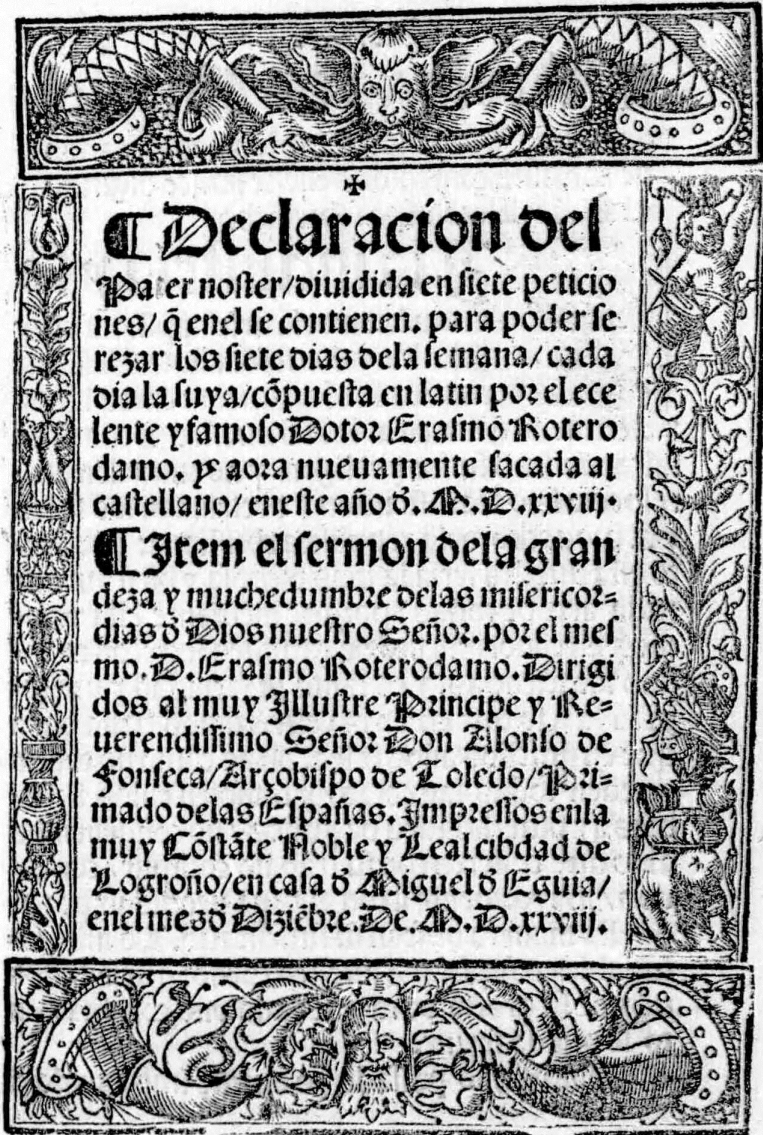


Fig. 1: Portada de la edición de 1528
 (Bayerische Staatsbibliothek de Munich, Rar. 1015).

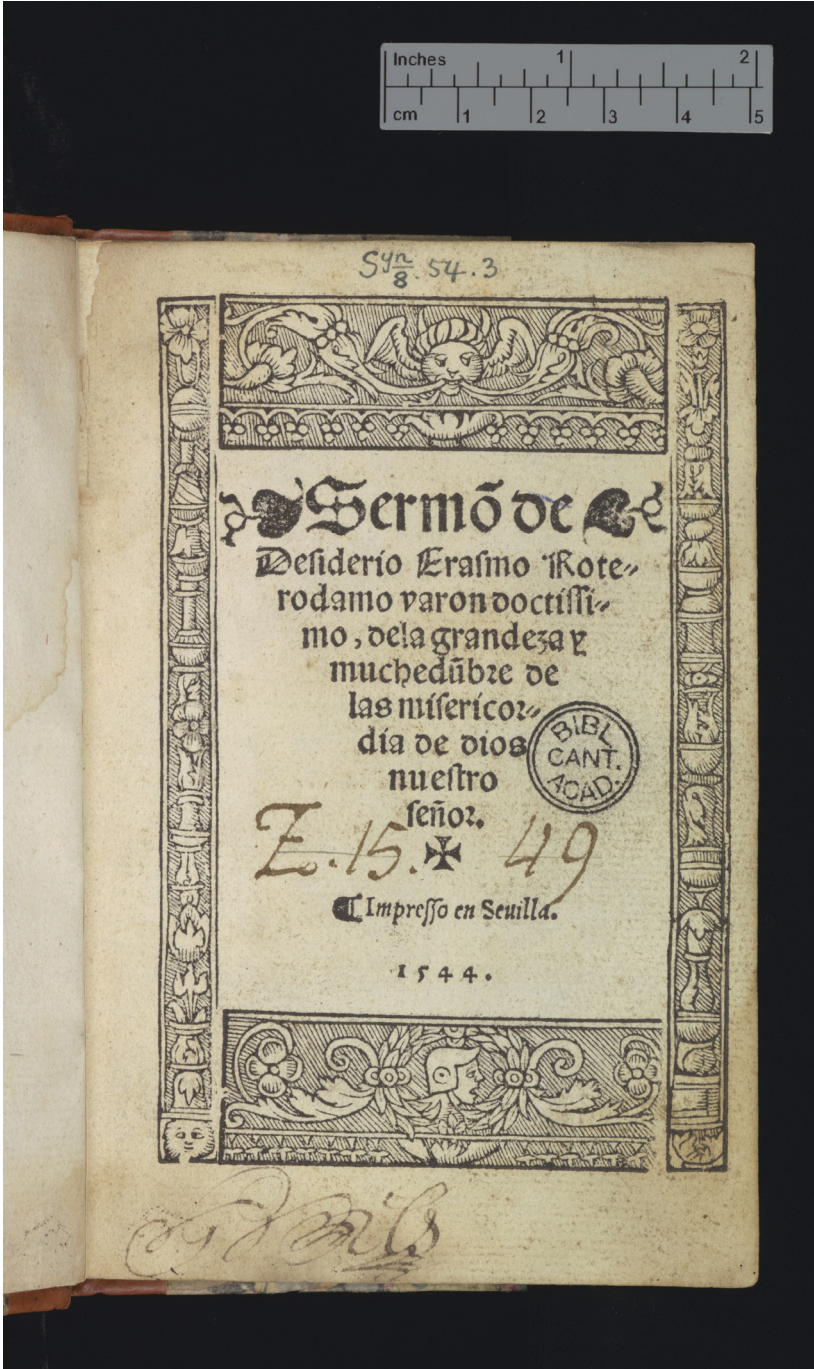


Fig. 2: Portada de 1544 (Cambridge University Library, Syn.8.54.3).

Lo que es destacable en esta portada de 1544 es su sutileza: es necesaria la portada de 1528 para interpretarla. Los elementos pictóricos de la portada de 1544 son de lectura más ambigua que los de la portada de 1528, pues los elementos unívocos de ésta desaparecen, como la monstruosidad del demonio que inspira miedo, así como el fuego que sugiere el infierno. Éste último elemento es interesante, como ya se observó, porque la cuestión de la salvación universal ponía en tela de juicio la existencia del infierno y del purgatorio. El propio Erasmo, por su parte, había sido acusado de no creer en la materialidad del fuego del purgatorio.⁴⁴ El demonio de 1544 sí muestra pequeños cuernos, así como alas, con una cara de gato que le hace asemejarse más a un animal fabuloso que a un temible demonio.

Pensamos que esta portada que altera la portada inicial lo hace con fines subversivos sugiriendo una lectura sutil de la obra, e ir más allá de las apariencias. Recordemos que su impresor, Gaspar Zapata, estaba vinculado a los círculos de Juan Gil y de Constantino (Boeglin 2018: 203) y que, como lo recalca M. Boeglin, una de las características de la retórica de Constantino era la formulación equívoca que permitía que sólo un público iniciado llegara a entender el verdadero sentido de su predicación.⁴⁵

El joven con yelmo podría ser el soldado cristiano, eco del *Enquiridión* de Erasmo, obra en la que se insistía en las apariencias engañosas y que el verdadero cristianismo residía en la interioridad y no en las manifestaciones exteriores de piedad sino en la fe y caridad. Quizás sea éste el aviso del personaje: no os equivoquéis, emprendad el camino del verdadero cristianismo y de la verdadera fe. El peligro no es el infierno y el demonio con el que se suele asustar a los fieles pues estamos a salvo gracias a la grandeza de la misericordia de Dios. El peligro son los turcos que amenazan a la Cristiandad.

El mensaje sustancial de esta portada, que consiste en ir más allá de las apariencias, implica también ir más allá de las propias palabras del texto erasmiano, que no varían en la edición de 1544 respecto a la de 1528; es decir, abordarlo en toda su sutileza y sus múltiples sugerencias: leer entre líneas. Invita a una lectura muy fina para gente iniciada, capaz de entenderla e incluso de saborear la ingeniosa subversión de la portada de 1528.

La edición de 1544 estaba pensada para pasar inadvertida. De ahí, probablemente, que desaparecieran algunas anotaciones marginales demasiado vistosas, tales como la referencia a Orígenes ([d 8]), o la referencia a la epístola

44. Así venía recogido en el libelo de Valladolid: “Contra las penas del infierno. 99) ‘Aquel comilón ricacho del Evangelio no sufre más llamas y suplicios infernales, de que hablaron los poetas, que no sean los de la eterna angustia espiritual que nace de la costumbre de pecar’, *Enquiridion*, canon XX.”, Avilés (1980: 69).

45. “Comme souvent chez le prédicateur de Séville, images et métaphores créaient l’équivoque et ouvraient un second niveau d’interprétation, divergent du sens commun, dont le sens était accessible aux seuls lecteurs et auditeurs avisés” (Boeglin 2017: 392).

“2Cor4” que corría el riesgo de llamar más la atención sobre la clave de lectura que daba Erasmo de su obra justo antes al asimilar la misericordia a la gracia de Dios.⁴⁶ Aun así, como sugiere la portada, el lector atento podía leer entre líneas y un simple error podía resultar significativo, ya sea el yerro de orden tipográfico como un traspie en la puntuación, ya sea un error en las referencias bibliográficas.⁴⁷ Por eso resulta llamativo que justamente en la parte en que se alude a Orígenes termine el párrafo con una coma, lo cual podría ser interpretado como un mero error, pero es curioso que este error se dé en un lugar donde es muy visible y por lo tanto improbable, y más si tenemos en cuenta que no suele haber errores de puntuación y que el texto reproduce exactamente el que se editó en 1528, convirtiendo simplemente las barras oblicuas en comas. De la misma manera, la edición de 1544 inserta una nueva anotación marginal. El cuerpo del texto reza:

María muger pecadora llorava y ungió y besava sus pies callando, & oyó del Señor estas palabras: ‘Perdonados son tus pecados. Harto ora quien conosce su culpa, importunamente ruega el que llora y confía’. Aquella muger que de tantos años estava enferma de fluxó de sangre como a hurto se llegó a tocar la vestidura de Jesu Christo & luego sintió la fuerça de la misericordia que de allí salió. Muchos otros leemos que de solamente tocar sus vestiduras fueron sanos porque en todo tiempo y en toda parte la misericordia de Dios está aparejada para sobre levar y ayudar a los que le han menester (h 5).

En la nota marginal del episodio de la mujer hemorroísa viene señalado “Deu iii”, en vez de Lucas 8, 43-48 o Mt 9, 20-22 o Mc 5, 25-34. No parece lógico considerar otra vez que se trata de un error pues estamos ante un episodio del Nuevo Testamento y la referencia remite al Antiguo. El objetivo aquí sería recalcar la importancia de la fe, pues solo ésta y la confianza en Dios permiten que la mujer se cure. Así lo dice Cristo: “Tu fe te ha salvado”, y en el capítulo tercero del Deuteronomio lo que resulta fundamental es, asimismo, la fe y confianza en Dios. Dios es el que hace posible las victorias contra Seón y Og y Moisés tiene que confiar en Dios.

46. “¿Qué es la gracia de Dios sino la misericordia de Dios?” (e 6).

47. Detectamos un error en la atribución de la cita siguiente “¿Qué queréis, que vaya a vosotros con el palo o con espíritu de blandura y mansedumbre?” (d 3v.) En la edición latina se indicaba erróneamente “2Cor 4” en vez de “1Cor 4”, lo que se repetía en la edición de 1528, pero en la edición de 1544 venía en la anotación marginal “2Cor 3”. En este caso la equivocación es menos grosera que en los dos pasajes que citaremos a continuación; entonces podríamos considerar que se trata de un error. Sin embargo, en este pasaje se encontraba la famosa frase “la letra mata pero el espíritu vivifica” y se desarrollaba el tema del Evangelio velado, dos elementos que podían actuar sugiriendo una nueva lectura del *Sermón*.

Conclusión

Al examinar hoy obras del siglo XVI, ya sean originales o traducciones, siempre carecemos de múltiples datos necesarios para saber cómo fue su recepción en su época. A pesar de que se va obteniendo una idea de la producción libresca cada vez más precisa, así como de las costumbres y de los conflictos políticos y religiosos de la época, se llega con cierta ingenuidad al texto, lo que no debió de ser en absoluto el caso de los lectores cultos, avezados en la lectura, y capaces de leer entre líneas e identificar los guiños y equívocos del autor, traductor o impresor. El volumen reducido de la producción impresa, particularmente en la primera mitad del siglo, así como los contactos entre los intelectuales coetáneos, posibilitaban que esta elite llegara a conocer muy bien las ediciones e identificara enseguida las referencias, la intertextualidad y lo que podríamos llamar ecos tipográficos, es decir, la referencia a otra edición, mediante la reproducción de elementos tipográficos específicos y destacados.

Hace ya años, Marian Rothstein señaló el papel relevante de la memoria en el proceso de lectura y de escritura de las novelas de caballerías.⁴⁸ Quizás haya que empezar también a considerar la importancia de la memoria visual en la manera de elaborar las portadas y en la recepción de las mismas por parte de los lectores, aunque este fenómeno fuese muy marginal. En efecto, en el caso de la edición de textos comprometidos y en la frontera de la ortodoxia, la posibilidad de discretas asociaciones y ecos podía brindar una herramienta suplementaria para sugerir lecturas y burlar la censura.⁴⁹ En todo caso, sabemos que los censores estaban atentos a las modificaciones tipográficas que realzaran un determinado pasaje. Así lo muestra la traducción del Nuevo Testamento de Enzinas.⁵⁰

Creemos que esta edición de Erasmo de 1544 podría ser un ejemplo de ello y que el impresor modifica la portada de 1528 con la idea de promover una nueva lectura del *Sermón*, más sutil y libre del texto erasmiano, asociándolo

48. M. Rothstein explica: “Ces histoires dépendent effectivement, comme le suggère Giraud, de la répétition et de l’analogie. Elles imputent au lecteur un rôle souvent insoupçonné du lecteur moderne, un travail auquel il n’est pas accoutumé. Pour arriver à une réception adéquate, c’est le lecteur qui doit en tisser un ordre, démêler les principes de structure [...] Une lecture typologique suppose donc que le lecteur soit sensible aux ressemblances, qu’il reconnaitra les éléments analogues et les combinera dans son esprit, par habitude, souvent sans réflexion consciente. Dans ces conditions, la réception devient plus active qu’on ne la suppose pour les textes ‘classiques’, car la véritable histoire est une création mentale du lecteur, selon qu’il saura rassembler les éléments à lier.” (2004: 450-451).

49. Las estrategias para difundir ideas heterodoxas y libros prohibidos fueron muy variadas. Ignacio J. García Pinilla muestra, por ejemplo, cómo se había proyectado construir una biblioteca secreta en las afueras de Sevilla. Cf. García Pinilla (2012: 57).

50. “El *Nuevo Testamento* de Enzinas, hermosa versión española del *Novum Instrumentum* erasmiano, fue tenido por sospechoso a causa de ciertas anotaciones marginales. Además, imprimió en tipos más gruesos los versículos de San Pablo que solían invocar los adeptos de la justificación por la fe” (Bataillon 1995: 551).

ahora a la *Suma* de Constantino. Al contrario de lo que pasaba en Italia, donde se volvió a traducir el texto tres veces, en España se recogía una traducción ya antigua pues habían pasado por lo menos 16 años. Pero la manera de editarla en 1544 sí sugiere una nueva lectura de esta obra erasmiana, acorde con las doctrinas que circulaban entonces en Sevilla. El texto está editado de manera muy sobria para pasar inadvertido, pero contiene distintos errores en la tipografía y en la referencia de las citas que llaman discretamente la atención sobre ciertos pasajes que tratan de la apocatástasis de Orígenes y de la fe y confianza en Dios. La portada de 1544 recupera la construcción de la de 1528 introduciendo modificaciones tales como la desaparición del elemento pictórico del fuego que remite al infierno y la transformación del demonio que pasa de infundir temor a adquirir un aspecto astuto. Aunque el análisis de los elementos iconográficos resulta a menudo complejo y arriesgado, los distintos cambios introducidos en la portada de 1544 parecen sugerir una nueva lectura de la obra erasmiana, que va más allá de las apariencias para alcanzar el verdadero sentido del texto. Si a esto le añadimos que el texto fue impreso anónimamente por Gaspar Zapata, implicado en la circulación de obras heterodoxas y cercano a Juan Gil y a Constantino de la Fuente, y tenemos en cuenta las propias características internas del texto erasmiano, capaz de seducir tanto a católicos como a reformados, estamos, a nuestro juicio, ante una edición llevada a cabo para promover una lectura heterodoxa del humanista holandés en la Sevilla de la época, toda una metrópolis, perfectamente preparada para recibirla.

Bibliografía

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, “Libros españoles [I] y [II] de los siglos XVI y XVII en bibliotecas de Cambridge (University Library, King’s College, Saint John’s College and Trinity College)”, *Cuadernos bibliográficos*, 32 (1975), pp. 41-62 y 37 (1978), pp. 109-140.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen, *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del quinientos*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2009.
- AVILÉS, Miguel, *Erasmo y la inquisición (el libelo de Valladolid y la apología de Erasmo contra los frailes españoles)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. de A. Alatorre, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1995 (5ª reimpresión).
- BOEGLIN, Michel, “Écrire sous la contrainte dans l’Espagne du XVII^e siècle. De la Fuente et la rhétorique de la dissimulation”, *Seizième siècle*, 13 (2017), pp. 379-395.
- BOEGLIN, Michel, “El doctor Egidio y la Reforma en Sevilla. Proselitismo religioso y redes peninsulares”, en *Reforma religiosa y disidencia religiosa: la recepción de las doctrinas reformadas en la Península ibérica en el siglo XVI*, ed. M. Boeglin; I. Fernández Terricabras; D. Kahn, Madrid, Casa de Velázquez, 2018, pp.199-211.
- CASTILLEJO BENAVENTE, Arcadio, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*, Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla y de la Universidad de Córdoba, 2019.
- CAZALLA, Juan de, *Lumbre del alma*, estudio y edición de J. Martínez de Bujanda, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1974.
- CHAPARRO GÓMEZ, César “Erasmo de Rotterdam y Diego López de Zúñiga: una polémica áspera y prolongada”, *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 16 (2014), pp. 157-187.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora, *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1975.
- ERASMO, Desiderio, *La Correspondance d’Érasme*, vol. 5, P. Foriers y A. Gerlo (eds.), Bruxelles, University Press, 1976.
- ERASMO, Desiderio, *De immensa Dei misericordia Des. Erasmi Roterodami concio. Virginis et martyris comparatio per eundem*, [S.l., s.n.], [1524], sign. BH FLL 17944(3).
- ERASMO, Desiderio, *Moria de Erasmo Roterodamo. A Critical Edition of the Early Modern Spanish Translation of Erasmus’s Encomium Moriae*, ed. J. Ledo y H. den Boer, Leiden, Brill, 2014.
- ERASMUS, Desiderio, *Opera omnia*, V-7 Ordinis quinti tomus septimus, ed. C.S.M. Rademaker, Leiden- Boston, Brill, 2013.

- ERASMO, Desiderio, *Sermón de Desiderio Erasmo Roterodamo varón doctíssimo, dela grandeza y muchedumbre de las misericordias de dios nuestro Señor* (Sevilla, [Gaspar Zapata], 1544), Cambridge University Library, Syn.8.54.3.
- ERASMO, Desiderio, *Sermón de la grandeza y muchedumbre de las misericordias de Dios nuestro Señor*, Logroño, Miguel de Eguía, 1528, Bayerische Staatsbibliothek de Munich, Rar. 1015.
- ERASMO, Desiderio, *Tratado de la gran misericordia de Dios*, Amberes, Juan de Gravio, 1549, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 19.J.52.
- FUENTE, Constantino de, *Suma de doctrina christiana en que se contiene todo lo principal y necesario que el hombre christiano debe saber y obrar*, Sevilla, en casa de Juan Cromberger, 1544. Ejemplar conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de München, sign: Catech. 250 b.
- GAMBA CORRADINE, Jimena, “Itinerario de un texto de Erasmo: el Sermón de las misericordias de Dios en castellano (1528, 1544 y 1549)”, *Romanistisches Jahrbuch*, 72, 1 (2021), pp. 421-445.
- GARCÍA PINILLA, Ignacio Javier, “Lectores y lectura clandestina en el grupo protestante sevillano del siglo XVI”, en *Lectura y culpa en el siglo XVI. Reading and guilt in the 16th century*, ed. M. J. Vega Ramos e I. Nakládalová, 2012, pp. 45-62.
- GILLY, Carlos, *Spanien und der Basler Buchdruck bis 1600. Ein Querschnitt durch die spanische Geistesgeschichte aus der Sicht einer europäischen Buchdruckers-tadt*, Basilea-Frankfurt, Helbing & Leichtenhahn, 1985.
- GILLY, Carlos, “Camuflar la herejía”, en *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*, ed. A. Vian Herrero, M. J. Vega y R. Friedlein, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 153-225.
- GOÑI GATZAMBIDE, José, “El impresor Miguel de Eguía procesado por al Inquisición (c. 1495-1546)”, *Hispania Sacra*, 1 (1948), pp. 35-88.
- LONGHURST, John E., *Luther and the Spanish Inquisition: the case of Diego de Uceda 1528-1529*, Albuquerque, University of New México y Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de Bordeaux, 1953.
- LÓPEZ MUÑOZ, Tomás, “Apuntes sobre Gaspar Zapata: De disidente católico a disidente reformado”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 73, n°1 (2011), pp. 125-141.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. 2, Madrid, BAC, 1987.
- MOLL, Jaime, “Gaspar Zapata, impresor sevillano condenado por la Inquisición en 1562”, *Pliegos de bibliofilia*, 7, 1999, pp. 5-10.
- MOLL, Jaime, “Un taller de imprenta en Sevilla a mediados del siglo XVI”, *Syn-tagma: Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, N° 0 (2002), pp. 87-94.
- NIETO, José C., “Luther's Ghost And Erasmus' Masks In Spain”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 39.1 (1977), pp. 33-49.
- PASTORE, Stefania, *Una herejía española: conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2010.

- RABAEY, Hélène, *Érasmisme, traductions et traducteurs d'Érasme en Espagne au XVIe siècle*, Tesis doctoral, Rouen, Université de Rouen, 2007.
- REDONDO, Augustin, "El doctor Egidio y la predicación evangelista en Sevilla durante los años 1535-1549", en *Carlos V europeísmo y universalidad*, ed. Francisco Sánchez-Montes González y Juan Luis Castellano, vol. 5, 2001, pp. 577-598.
- RÉVAH, Israël Salvator, *Une source de la spiritualité péninsulaire au seizième siècle: la Théologie naturelle de Raymond Sebon*, Lisbonne, 1953.
- ROTHSTEIN, Marian, *Reading in the Renaissance. Amadis de Gaule and the Lessons of Memory*, Newark, University of Delaware Press, 1999.
- ROTHSTEIN, Marian, "Le lecteur, le texte et la mémoire : lire le roman à la Renaissance", en *Du roman courtois au roman baroque*, ed. E. Bury et F. Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 449-458.
- SEIDEL MENCHI, Silvana, *Érasme hérétique. Réforme et Inquisition dans l'Italie du XVIe siècle*, Paris, Gallimard-Le Seuil, Hautes Études, 1996.
- VEGA RAMOS, Maria José, "Erasmo y la dignidad del hombre", en *La dignità e la miseria dell'uomo nel pensiero europeo*, ed. Guido Cappelli, Roma, Salerno, 2006, pp. 201-237.



Ego sum vates tuus, o clarissime regum: Nebrija y el virgilianismo político

Ekaitz Ruiz de Vergara Olmos

Universidad Complutense de Madrid
ekaitzru@ucm.es

Recepción: 17/10/2022, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

La influencia de Virgilio parece haber sido constante en la obra de Antonio de Nebrija. En este artículo se ofrece un análisis de algunos textos poéticos e historiográficos de Nebrija con el fin de mostrar que el humanista interpretó y recreó la *Eneida* de acuerdo con el virgilianismo político propio de la tradición hispana. Este análisis puede servir para relacionar dos títulos que cabe atribuirle a Nebrija: el de poeta áulico y el de cronista real. Así, el humanista español se presentará como uno de los principales intelectuales al servicio de los Reyes Católicos y de la propaganda de la Reconquista.

Palabras clave

Nebrija; Virgilio; historiografía; épica; humanismo; Reyes Católicos, Reconquista.

Abstract

English title. *Ego sum vates tuus, o clarissime regum:* Nebrija and the political virgilianism. Virgil's influence seems to have been constant in the work of Antonio de Nebrija. This article offers an analysis of some of Nebrija's poetic and historiographical texts in order to show that the humanist interpreted and recreated the *Aeneid* in accordance with the political virgilianism typical of the Hispanic tradition. This analysis can serve to relate two titles that can be attributed to Nebrija: that of courtly poet and that of royal chronicler. Thus, the Spanish humanist will be presented as one of the main intellectuals at the service of the Catholic Monarchs and the propaganda of the Reconquest.

Keywords

Nebrija; Virgil; historiography; epic; humanism; Catholic Monarchs; Reconquest.

En su estudio crítico-biográfico sobre Antonio de Nebrija, el profesor Hemerio Suaña y Castellet dijo haber encontrado en la obra del biógrafo Nicolás Antonio “una noticia muy curiosa é interesante, que prueba la predilección de Nebrija por Virgilio”. Tal prueba, continúa Suaña y Castellet, habría sido extraída a su vez de la obra del humanista Ambrosio de Morales, quien atestiguó haber visto “las obras de aquel gran poeta copiadas de puño y letra del mismo Nebrija” (Suaña y Castellet 1879: 67). Efectivamente, si acudimos al *Santo Viage* de Ambrosio de Morales, comprobaremos que éste afirma haber hallado en el monasterio de La Mejorada de Valladolid “un Virgilio escrito de mano de Antonio de Lebrija, como al cabo se dice” (Morales 1765: 198). Más recientemente, Pedro Martín Baños ha buscado sin éxito alguna referencia sobre este códice, que finalmente da por desaparecido: “La noticia es imposible de verificar, pero no sería extraño que Nebrija hubiese donado un Virgilio propio —¿de su etapa de estudiante?— al monasterio” (Martín Baños 2015: 230-231). *Se non è vero, è ben trovato*: a lo largo de la obra del nebricense puede constatar una profunda impronta del poeta mantuano, cuya obra fue leída, releída, comentada y casi memorizada por nuestro humanista, circunstancia que invita a hablar justificadamente de esa “predilección de Nebrija por Virgilio” a la que se refería Suaña y Castellet.

La concreción más visible de tal predilección serán las *Ecphrases* virgilianas que su hijo Sancho publicó póstumamente en 1545-1546. Este comentario parece haber sido el primero de cuantos le encargó Juan de Zúñiga, a juzgar por lo que se nos dice en el prefacio del segundo comentario literario editado por Nebrija, el que dedica a Persio¹ en 1503:

Admonuisti me identidem, Pater amplissime, ut in A. Persii Flacci Satyras commentarios certis quibusdam a te praescriptis legibus componerem, ut breves, ut dilucidi, et, quod brevitati maxime repugnat, ut nihil quod necessarium esset omitterem, tales denique quales illi fuissent, quos in opera Vergilii tuo iussu praescripsimus. (Amo Lozano 1999: 41)

Este ideal de los comentarios “breves” y “dilucidi”, pero exhaustivos, que el mecenas transmite a Nebrija resume muy bien el carácter de las *Ecphrases* virgilianas, una obra que ya poco o nada tiene que ver con las abigarradas glosas medievales, de carácter moral y alegorizante, inscritas todavía en la tra-

1. Antes, en 1502, se habían editado sus glosas a la *Psychomachia* de Prudencio, cuyas obras no terminaría de editar y comentar hasta 1512. Hay una edición moderna del comentario a Prudencio a cargo de González Vega (2002). También sabemos, por una carta fechada en septiembre de 1504, que Nebrija debió escribir comentarios sobre Juvenco y Arator, pero estos no nos han llegado (Martín Baños 2015: 232-233). En 1509 se publica en Logroño su comentario a las obras de Sedulio, que más recientemente ha editado Yarza Urquiola (2011). Las *Ecphrases* virgilianas siguen sin conocer una edición moderna.

dición de Servio y de Fulgencio. Se trata, en efecto, más que de un comentario propiamente dicho, de una suerte de paráfrasis (una “écfrasis”, esto es, una descripción verbal) del texto literal virgiliano orientada a hacer aclaraciones de tipo gramatical con fines pedagógicos.² Así lo expresa el propio Nebrija, colocándose bajo la autoridad de Quintiliano, en el mismo prefacio al comentario de Persio:

quod est grammatici proprium, omnium prope clausularum sensa exprimere, singulas particulas etiam illas quae sunt impromptu per alias notiores aut aequae notas exponere, orationis partes ordinare et quod fieri Quintilianus praecipit, quotiens opus fuerit, versus quosdam etiam paraphrasi vertere. (Amo Lozano 1999: 42)

De este modo, las *Ecphrases* virgilianas nos sirven para hacernos una idea del profundo conocimiento de la obra del poeta mantuano que tenía nuestro autor, pero apenas dejan entrever nada sobre la interpretación o la valoración que Nebrija pudo hacer de ella. Como comenta Carmen Codoñer (*apud* Codoñer y González Iglesias 1994: 161), “Nebrija tiene comentarios a Virgilio, Persio, Sedulio... pero es casi imposible abstraer una idea general sobre lo que pensaba sobre ellos, porque son unos comentarios completamente atomizados”. Tanto las *Ecphrases* póstumas como aquel hipotético Virgilio manuscrito de su época de estudiante son muestras evidentes de su continuo trabajo sobre la obra virgiliana, pero no permiten avanzar ni un paso a la hora de ponderar la recepción que Nebrija pudo haber hecho de la obra del mantuano. Esta recepción, en caso de haberse producido, debe encontrarse a otro nivel de lectura que exige internarse en otras obras del autor, en apariencia menos explícitamente ligadas al poeta mantuano, para tratar de sacar a la luz el virgilianismo nebrisense. La pregunta que nos planteamos como punto de partida pasa por la posibilidad de que la presencia soterrada de Virgilio recorra algunas partes de su obra como una suerte de subtexto, como un modelo cultural y literario que le sirve a Nebrija para representar su propia identidad como autor y como figura intelectual y aun política, más allá de su condición de gramático. De la misma manera que algunos autores contemporáneos han podido hablar, siguiendo postulados acordes con la estética de la recepción, de una “*Eneida* de Dante” (Heil 2002) o de una “*Eneida* de Borges” (García Jurado 2021), quizá nuestras pesquisas nos pongan en condiciones de hablar también, en cierto modo, de una “*Eneida* de Antonio de Nebrija” cuyo rastreo nos llevará principalmente, como veremos, a su obra historiográfica.

2. Es ya, por tanto, un comentario típicamente humanista. Para una contraposición del comentario medieval con el humanista, véase Lawrance (1992) y Codoñer (1994). Nebrija sigue el mismo patrón con los demás poetas latinos que glosa: Persio, Sedulio y Prudencio.

La tradición virgiliana en España

Trámite imprescindible para entender el virgilianismo de Nebrija es, a nuestro modo de ver, el análisis previo de un fenómeno ideológico y literario característico de las letras castellanas de los siglos xv y xvi que Lara Vilà (2010) muy certeramente ha conceptualizado como “virgilianismo político”. El estudio de Vilà parte de la constatación de una diferencia esencial que separa la épica española del siglo xvi de otras coetáneas, principalmente de la italiana: “la épica que se escribe en la España del Quinientos rehúye sistemáticamente diversos aspectos considerados fundantes para la tratadística neoaristotélica con el fin de favorecer una visión enaltecedora de la historia nacional, para cumplir antes con el planteamiento virgiliano de la historia mitificada que con la pretendida universalidad aristotélica de la poesía” (Vilà 2010: 5). Así, mientras que la épica italiana de la época se habría fundamentado en la contraposición aristotélica (*Poética* 1451a 38 - 1451b 11) entre la historia, que se ocupa de lo que ocurrió, y la poesía, que se ocupa de lo que podía haber ocurrido, la producción épica española se habría caracterizado precisamente por flexibilizar esa rígida oposición, de tal modo que, tomando como principal modelo a la *Eneida* de Virgilio (pero también, aunque en menor medida, a la *Farsalia* de Lucano, poeta especialmente estimado por su condición de hispanorromano), habría dado lugar a un tipo de epopeya culta mucho más condicionada por la historia y, más concretamente, por la historia reciente de España.

En esto consiste una de las razones que Vilà (2010: 6) aduce para justificar “las notables diferencias en la concepción épica, por ejemplo, de una España imperial y de una Italia que carece de un presente heroico afín”. Mientras que, al menos desde las conquistas de los Reyes Católicos y tras el descubrimiento de América, España contaba con un presente inmediato que convertir en materia de exaltación épica, la Italia de los siglos xv y xvi carecía de un correlato político similar que auspiciara la creación de una épica de cuño histórico. La coyuntura política es en este sentido crucial para entender las coordenadas literarias de la época y ello justifica el acertado rótulo de “virgilianismo político”. No es esta, sin embargo, la principal justificación que Vilà desarrolla en su estudio para explicar la especificidad de la épica quinientista española, tan independiente de las formulaciones neoaristotélicas y tan cercana al modelo virgiliano. El centro de atención lo constituye, más bien, el análisis de la tradición cuatrocentista que habría configurado paulatinamente ese virgilianismo político en la épica de la siguiente centuria, tradición que se concreta en dos figuras principales: la de don Enrique de Villena y la de Juan de Mena.

La figura de don Enrique de Villena, autor en 1428 de una traducción y glosa de la *Eneida* que marca un antes y un después en la historia del virgilianismo hispano, interesa especialmente a nuestros fines. Hay dos aspectos que Vilà señala en esta obra y que es pertinente recoger aquí: por un lado, la identifica-

ción buscada de Villena con Virgilio;³ por otro lado, la idea de que su traducción de la *Eneida* debe funcionar como modelo literario para los cronistas. En efecto, en el “Prohemio” con que Villena inicia su traducción y glosa de la *Eneida* se empieza por apelar al tópico ciceroniano de que todo gran monarca necesita de un escritor que perpetúe su fama mediante las letras:

En este paso, señor muy exçelente, debes notar que poco vale a los grandes príncipes e reyes fazer aseñalados e estrenuos fechos quanto a la perpetuaçión de la fama sy non ayen lengua enseñada / que lo sepa dezir e por sçientíficas e dulçes palabras en scripto contar. (Cátedra 1989: 27)

El papel de tales preservadores de la fama corresponde, según Villena, a los cronistas, a los encargados de poner por escrito las gestas de los monarcas, pero en sus días estos historiadores adolecen de toda clase de vicios y defectos “por mengua de non ser encomendadas las gestas corónicas dellos a quien las sepa contar e bien dezir” (Cátedra 1989: 28). Los “escrivanos de cámara” que hay en Castilla son para Villena “omes legos ayunos de sçiençia, ygnorantes de lengua latyna” (Cátedra 1989: 54). Como reacción a esta situación, lo que ofrecerá la traducción y glosa de la *Eneida* será precisamente un modelo alternativo de prosa historiográfica que sigue el elevado estilo virgiliano, tal y como Villena le indica a su interlocutor, el rey Juan II de Navarra:

Spero en la misericordia suya vós, señor, seredes movedor desto desque viéredes la diferencia entre el dezir virgiliano por esta translación e la susurraçión balbuziente de las corónicas ante memoradas. (Cátedra 1989: 28)

De esta forma, el propio Villena se presenta a sí mismo como auténtico modelo de cronista regio, de cantor por excelencia de las gestas del monarca, al tiempo que ofrece para otros historiadores el ejemplo de la *Eneida* por él traducida y comentada, con presunto conocimiento del latín. Esto supone, siguiendo las tesis de Vilà, que para don Enrique de Villena el poema virgiliano es, ante todo, una obra historiográfica cuyo contenido moral, correctamente interpretado a través del alegorismo típicamente medieval, puede servir a fines políticos.⁴

3. Así, Villena “se sirve del texto del poeta latino como punto de partida y repositorio de una segunda intención más personal y no tan velada: convertirse en un nuevo Virgilio y ser el cantor que celebre la memoria del monarca” (Vilà 2010: 12).

4. Resulta por ello algo extravagante la adscripción genérica que propone Miguel-Prendes (1998: 184) para la traducción comentada de Villena: “Según todo lo dicho, la *Glosa* se inscribe dentro del género de la épica cristiana, en concreto de la novela de caballerías”. Pero la novela de caballerías, por su tendencia a la idealización ahistórica, representa en gran medida la antítesis del virgilianismo histórico-político del que participa Villena y que individualizará la producción épica quinientista española, diferenciándola de la italiana. No en vano acusará Bernardo Tasso la influencia del ciclo de Amadís, impronta caballescica hispana que su hijo, Torquato Tasso, explicitará después en sus *Discorsi del poema eroico*.

Pero, más allá de los autores cuatrocentistas analizados por Vilà, creemos que el hermanamiento entre épica e historia es un fenómeno que puede remontarse mucho más atrás en la tradición literaria castellana. Al menos desde Menéndez Pidal (1963), es prácticamente un tópico de la crítica resaltar el “verismo” del poema épico nacional español, el *Cantar de Mio Cid*, cuyo apego a la historia real de sus personajes (que con ello distinguiría también la tradición épica española de otras tradiciones como la francesa o la germánica) ha sido ponderado en numerosas ocasiones.⁵ Pero aún más significativo que esa mayor “historicidad” de la épica hispana es el notable aprovechamiento que las crónicas peninsulares realizaron del *Cantar de Mio Cid* y, según la óptica neotradicionalista, de otros cantares de gesta perdidos.⁶ El *Liber regum*, el *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy, la *Historia gothica* de Jiménez de Rada, la *Estoria de España* alfonsí en sus diversas versiones y refundiciones o la *Crónica geral de Espanha de 1344* del conde de Barcelos son ejemplos de obras historiográficas medievales que emplean de algún modo el material épico hispano, perdido en su mayor parte, como fuente historiográfica más o menos fiable (Catalán 2001). Por otra parte, el debate sobre la adscripción genérica del *Poema de Alfonso Onceno*, que divide a quienes lo ven como un temprano caso de “crónica rimada” y a quienes lo categorizan como un tardío ejemplo de la épica (Janin 2019), puede servir como una ilustración más de las dificultades que entraña distinguir entre epopeya e historia en la Edad Media castellana.

Junto a esta tradición específicamente hispana hay que reconocer también, retomando una sugerencia de Hinojo (1992: 84), la pujanza de las autoridades clásicas y en particular de Quintiliano, que sería uno de los principales modelos de Nebrija. En un interesante pasaje, el calagurritano advierte a los oradores que no deben dejarse llevar por la imitación del discurso histórico, debido a la proximidad que éste tiene con la poesía:

Historia quoque alere oratorem quodam uberi iucundoque suco potest. Verum et ipsa sic est legenda ut sciamus plerasque eius virtutes oratori esse vitandas. Est enim proxima poetis, et quodam modo carmen solutum est, et scribitur ad narrandum,

5. Como es sabido, los estudios cidianos más recientes han rebatido y en algunos casos refutado las tesis pidalianas sobre la historicidad de ciertos pasajes del poema. El libro de Lacarra (1980), aunque igualmente discutible en algunas de sus conclusiones, sigue siendo el intento más exhaustivo por deslindar qué hay de historia y qué hay de invención literaria con fines ideológicos en el *Poema de Mio Cid*. Para una revisión actualizada del problema, véase Barton (2018).

6. Aunque el énfasis en las crónicas como fuentes para la reconstrucción de supuestos poemas épicos perdidos constituye, efectivamente, un rasgo muy definitorio de la escuela neotradicionalista que parte de Menéndez Pidal, hay que señalar que también muchos autores contrarios a esta orientación crítica han aceptado la presencia de prosificaciones de poemas épicos en las crónicas peninsulares. Así, por ejemplo, Colin Smith (1977: 163) concede la existencia de una decena de composiciones épicas (*Los infantes de Lara, El infant García, La condesa traidora, Fernando I, Sancho II y el cerco de Zamora, Bernardo del Carpio, Mora Zaida, Mainete, Gesta de las Mocedades de Rodrigo y Fernán González*) que conocemos principalmente a través de prosificaciones historiográficas.

non ad probandum, totumque opus non ad actum rei pugnamque praesentem sed ad memoriam posteritatis et ingenii famam componitur: ideoque et verbis remotioribus et liberioribus figuris narrandi taedium evitat. (*Inst. Or.* X, 1, 31)

La tradición clásica es lo suficientemente plural y heterogénea como para evitar su identificación con una sola postura a propósito del debate entre la poesía y la historia: junto con la conocida tesis aristotélica, que tiende a contraponerlas, y que fue sin duda la que más predicamento tuvo en el Renacimiento italiano, se encontraban también otras opiniones que tendían a rebajar la distancia entre ambas. De este modo, la tradición medieval hispana bien pudo conjugarse con la autoridad de escritores clásicos como Quintiliano para desembocar en la pluma de Nebrija. A la hora de preguntarnos por el virgilianismo de este último, resultará fundamental tener presente el contexto que acabamos de esbozar: el de una tradición de lectura “histórica” de la épica que venía produciéndose en España desde la Edad Media y que había conocido a sus representantes más cercanos en los grandes poetas cultos del siglo xv. En palabras de Russell (1978: 223): “Es de notar que, cuando españoles como Santillana leían, por ejemplo, a Homero o Virgilio, tendían a leerlos más como fuentes históricas que como poesía”. Veremos que el virgilianismo nebrisense, aunque parte de estas premisas, se caracterizará más bien por invertirlas: sin faltar al espíritu virgiliano, ya no nos propondrá tanto una lectura “histórica” de la épica cuanto una lectura “épica” de la historia. Al subrayar la asimilación de los “cantares de gesta” que presumiblemente llevaron a cabo las crónicas medievales, hemos querido ofrecer un importante precedente para demostrar que esta operación de Nebrija, aunque esencialmente distinta de lo que se venía haciendo hasta el momento, no resulta sin embargo nada extravagante en el contexto de la tradición literaria hispana.

Pero, para entender cómo aplica y transforma nuestro autor estas ideas en el terreno de la historiografía, se hace necesario realizar asimismo un análisis de su producción poética, donde se pueden encontrar algunas de las claves principales de su virgilianismo.

Nebrija, ¿poeta laureado?

De entre todas las facetas de Nebrija (la del pedagogo, la del científico, la del historiador, etc.) que su prominente estatura como gramático ha eclipsado, quizá ninguna haya permanecido más en la sombra que su faceta como poeta. Y no poeta de cualquier rango, sino, según se nos dice en el prólogo de la segunda edición de sus *Introductiones Latinae*, verdadero “poeta laureado” de la corte de los Reyes Católicos.⁷ La gran mayoría de quienes se han ocupado de la obra

7. “Aelii Antonii Nebrissensis gramatici ac poetae laureati” (fol. a ii de la *secunda editio* burgalesa de 1493). Martín Baños (2019: 266) recoge otras referencias indirectas a este supuesto título.

poética de Nebrija han tendido a dar por bueno este dato (Olmedo 1942: 201-202; Odriozola 1946: 42; Bonmatí 2006: 55; Casas Rigall 2010: 101; Martínez Alcorlo, 2015: 962), pero las exiguas noticias que nos han llegado acerca de un título aparentemente tan relevante también han hecho sospechar a algunos investigadores, como Martín Baños (2019: 266), que esa segunda edición “bien pudiera haber empleado el *poeta laureatus* como reclamo publicitario”. Fuera título verídico o maniobra de marketing editorial, lo cierto es que el rótulo de “poeta laureado” recoge muy acertadamente el espíritu de las composiciones poéticas de Nebrija, cuyo carácter esencialmente político resulta evidente.

La producción poética nebrisense engloba treinta composiciones latinas, veintidós de las cuales fueron recogidas en el primer volumen de poesía neolatina renacentista editado en Castilla, la colección de *Carmina et epigrammata* que el bachiller Vivanco (del que nada sabemos con certeza) dio a conocer en 1491. En esta antología se recoge un pequeño corpus de cuatro epigramas satíricos (siguiendo el modelo de Juvenal, principalmente) que Nebrija compuso en su primera etapa de profesor en Salamanca, entre 1475 y 1486 aproximadamente. También de esta época debe ser su elegía a la Virgen de la Vega y la culminación de su conocida composición autobiográfica, la *Salutatio ad patriam*, quizá empezada a principios de la década de 1470 (Bonmatí 2013: 100). El año jubilar de 1486 marca un punto de inflexión en la carrera poética de Nebrija, porque es cuando, por encargo de Fray Hernando de Talavera, ofrece a los Reyes Católicos, en su paso por Salamanca tras su peregrinación a Santiago de Compostela, el poema “épico” sobre la *Peregrinatio Regis et Regina ad divum Iacobum*. Esta composición supone un cambio respecto de la poesía epigramática y autobiográfica previa hacia géneros, temáticas y tonos más elevados y políticamente comprometidos, como se dejará ver en las poesías que dirigirá a Fernando el Católico a principios de 1490.

El establecimiento de Nebrija en Extremadura a partir de 1487, en la corte de Juan de Zúñiga, influirá decisivamente sobre los poemas de esta época. La frecuentación de las ruinas romanas extremeñas motivará la redacción de composiciones que tienen como principal objeto la exaltación de los *vestigia antiquitatis* y su relación con el presente político peninsular: la elegía *De patriae antiquitate*,⁸ la composición *De Emerita restituta* y los epigramas *De Traiani Caesaris ponte* y *De Statua Amaltheae* son ejemplos de ello. De 1488, tras la muerte del primer duque de Alba, Don García Álvarez de Toledo, pa-

8. Esta elegía constituye un relato poético de la fundación mítica de Lebrija, patria chica de nuestro autor, cuya circunstancia biográfica no aparece hasta los últimos versos: “Hic domus, hace patria est, hic me genuere parentes” (Bonmatí 2013: 138). Compárese esta elegía con la más temprana *Salutatio ad patriam*, íntegramente autobiográfica y dominada por cierto sentimentalismo familiar. La elegía *De patriae antiquitate* contrasta poderosamente en el tono y en el tratamiento que ofrece de Lebrija, que ya no es solo «parva domus» de su autor, sino, sobre todo, la localidad que le dio una vida mortal, débito que él saldará a su vez dándole a Lebrija una fama perenne.

rece datar un conjunto de siete epitafios y epigramas que suponen una tentativa de acercamiento a la casa de Alba por parte de Nebrija, también recogidos por el bachiller Vivanco.

Pero la composición poética que lo consagraría como “poeta áulico” es sin duda el epitalamio que escribió con motivo de las bodas entre el príncipe Alfonso de Portugal y la infanta Isabel, hija de los Reyes Católicos. La recitación del *Epithalamium* en estas bodas, el 18 de abril de 1490 en Sevilla, habría sido el origen de su nombramiento como poeta laureado por los Reyes Católicos, según la opinión de Olmedo (1942: 201).⁹ No puede haber duda, en cualquier caso, de que Nebrija aspiraba a convertirse, mediante su obra poética, en un cantor del poder regio, una posición que en las coordenadas culturales de un humanista lo acercaba necesariamente a la posición paradigmática de Virgilio. Así, el mantuvo aparecerá figurando como poeta por excelencia cuando Nebrija trate el tema de la antonomasia en el capítulo VII del libro IV de la *Gramática sobre la lengua castellana*:

Antonomasia es cuando ponemos algún nombre común por el proprio i esto por alguna excelencia que se halla en el proprio más que en todos los de aquella especie, como diciendo *el apóstol* entendemos Pablo, *el poeta* entendemos Virgilio (Nebrija 2011: 139-140)¹⁰

Nebrija pretendía seguramente, a través de su papel (real o intencional) de poeta áulico, ocupar en el contexto de la España de los Reyes Católicos un puesto análogo al ocupado por Virgilio en la Roma de Augusto. Es inevitable acordarse de nuevo aquí del tópico, que ya hemos visto explotado por don Enrique de Villena al dirigirse a Juan II de Navarra, padre de Fernando el Católico, según el cual las hazañas de los monarcas son vanas si no encuentran a un literato que las ponga por escrito y les otorgue una fama inmortal. La prueba más clara de la voluntad nebrisense por ocupar ese puesto en la corte de los Reyes Católi-

9. Olmedo se apoya a su vez en el *Elogio de Antonio de Lebrija* de Juan Bautista Muñoz, quien, sin citar sus fuentes, refiere que los Reyes Católicos le mandaron “coronar con la laurea debida á los príncipes del Parnaso” (Bautista Muñoz 1796: 55). Aunque es imposible demostrar o desmentir esto, hay que señalar que tal nombramiento no tendría nada de inverosímil. Como hace notar el mismo Olmedo, los Reyes Católicos adoptaron rápidamente la costumbre italiana de honrar a poetas con la corona del laurel, cosa que hicieron efectivamente con Antonio Geraldini, Pedro Mártir de Anglería o Juan Sobrarias. Bonmatí (2013: 93) interpreta como alusión a tal nombramiento unos versos que Arias Barbosa dirige a Nebrija, incluidos en el colofón de las *Introductiones Latinae* de 1495: “Ipse triumphali redimitus tempora lauro, / Vivus sydereas incipit ire vias”.

10. Se equivoca Bonmatí (1994: 147), reproduciendo un error de Galindo y Ortiz (1946: xxxvi), cuando interpreta que la mención a Juan de Mena que aparece a continuación en el texto citado implica de algún modo que el poeta cordobés constituye también para Nebrija un ejemplo de poeta por antonomasia. Mena figura aquí simplemente como autor del verso que se cita después, que es el que contiene un caso de antonomasia (los hijos de Leda por Cástor y Pólux). Véase al respecto la oportuna nota 48 de Carmen Lozano en su edición de la *Gramática* (Nebrija 2011: 140).

cos es uno de los poemas que le envía al monarca a principios de 1490, concretamente aquel en que le felicita el día de Reyes:

Ille ego sum vates tuus, o clarissime regum,
 Qui tibi predixi carmine cuncta meo
 Idem ego res gestas describam versibus, ergo
 Concedas vati premia iusta tuo.

(Bonmatí 2013: 154)

Las alusiones clásicas en esta breve composición no son propiamente virgilianas: la expresión “ego sum vates tuus” tiene más bien resonancias ovidianas (*Ibis*, v. 247: “Ille ego sum vates”) o propercianas (*Elegiae*, II, 17, v. 3: “Horum ego sum vates”). Pero más importante para su sentido global es el uso reiterado de la noción de “vates”, una palabra íntimamente ligada a Virgilio. Sabemos por Varrón que los antiguos romanos llamaban “vates” a sus poetas (*De lingua latina* 7, 36), recalcando así su carácter cuasirreligioso. En consecuencia, la palabra “vates”, identificada con la noción de adivino y cargada de una fuerte connotación negativa,¹¹ tendió a separarse de la palabra “poeta”, como se atestigua en Ennio o en Lucrecio. La nueva asimilación de la noción de poeta con la noción de vate es una operación que no se realiza hasta la época de Augusto.¹² Con la obra de Virgilio, el término experimentaría una verdadera resemantización, como dice Loreck (2005: 183): “it was Virgil who completely renewed the meaning of the word *vates*”. Será en las *Bucólicas* donde la noción de vate aparezca nuevamente como equivalente de poeta (*Bucolicae*, IX, vv. 32-34) y, reaccionando contra el epicureísmo lucreciano y su devaluación del término, Virgilio lo usará significativamente en la *Eneida* para referirse a sí mismo (*Aeneidos*, VII, v. 41). Este gesto será retomado por Horacio principalmente, pero también, en algún caso, por poetas posteriores como Ovidio o Lucano, hasta el punto de que “poeta” y “vate” volverán a ser sinónimos en latín.

Es improbable que a una conciencia lingüística tan refinada como la de Nebrija le pasara esto desapercibido en el momento de autoproclamarse “vates” del Rey Católico. Pero sigue habiendo aspectos de la obra poética nebrisense que refrendan esta interpretación: de hecho, la pequeña poesía que le envía a Fernando el Católico en el día de Reyes de 1490 puede verse como una suerte de resumen de la carrera poética de Nebrija y particularmente de sus dos grandes

11. Todavía en las fuentes ovidianas y propercianas citadas la noción de vate como adivino o profeta tiene una connotación predominantemente negativa. Ovidio dice ser el vaticinador de las desgracias futuras de Ibis, a quien van dirigidas sus injurias. Propertio es irónico cuando se presenta a sí mismo como “vates”: dando vueltas en su lecho intranquilo, él es profeta de los engaños de su enamorada cuando ésta le abandona por una noche.

12. Sobre este proceso de evolución semántica, véase Bickel (1951) y, sobre todo, Newman (1967).

composiciones dirigidas a los monarcas: la *Peregrinatio* y el *Epithalamium*.¹³ Como ha señalado Martínez Alcorlo (2013: 65), ambas composiciones tienen una estructura bimembre paralela: comienzan con el relato celebratorio de un hecho histórico concreto (la peregrinación de los Reyes Católicos a Santiago de Compostela, el casamiento de la infanta Isabel con Alfonso de Portugal) y terminan en ambos casos con un discurso prospectivo que anticipa o vaticina algún suceso glorioso en el futuro. En el caso de la *Peregrinatio*, el vaticinio se pone en boca de la misma Isabel la Católica, quien termina dirigiéndose al Apóstol Santiago con la siguiente promesa:

Accipe, diue, precor nostrae munuscula sortis;
quod si forte mei manibus superata mariti
atque tuo nutu Granatae moenia cernam
ipsa meis oculis, media tunc urbe dicabo
templa tibi ritusque sacros gentemque profanam
cum Mahumete suo nostris pellemus ab oris.

(Jiménez Calvente 2010: 90)

El *Epithalamium*, por su parte, también se cierra con un discurso, esta vez puesto en boca de la musa Urania, que vaticina el restablecimiento de la paz en España y que contiene una alusión intertextual evidente al pasaje que acabamos de citar:

Reliquas belli postquam confecerit ille,
Quod bene susceptum pro patria fuerat,
Quod bene pro sociis et nostrae gentis honore,
Quod bene pro Christi religione fuit,
Haec, pia, victori persolvet uota Iacobo,
Divis templa dabit, mascula tura deo.

(Martínez Alcorlo 2013: 110)

Como puede observarse, el referente histórico principal de las promesas y los vaticinios es la culminación de la guerra de Granada, que no se decantaría hasta 1492. Importa subrayar aquí, siguiendo a la crítica,¹⁴ la vinculación de estos temas con el tópico de la *aurea aetas*, que resurge con inusitada fuerza propagandística en

13. Véanse ahora las ediciones y estudios de estos poemas ofrecidos por Jiménez Calvente (2010) y Martínez Alcorlo (2013), respectivamente.

14. Véase Gómez Moreno y Jiménez Calvente (2002), Lawrance (2008) y Biersack (2009). La parte central del *Epithalamium* de Nebrija, del verso 17 al 72 aproximadamente, presenta la guerra de sucesión como una época oscura, mientras que el casamiento, que marca simbólicamente el fin de las hostilidades con Portugal, supone la conquista de una nueva paz que se caracteriza como nueva Edad de Oro para España. No es casual que, como señala Lawrance (2008: 8-9), los versos 36-37 del *Epithalamium* (“et qui disperit redditus ordo sibi est. / Tum rediit Virgo, redierunt tempora pacis”) encierren una alusión evidente a los célebres versos 5-6 de la cuarta *Bucólica* de Virgilio (“magnus ab integro saeculorum nascitur ordo, / iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna”).

la corte de los Reyes Católicos. Como todo tópico, el de la *aurea aetas* tiene numerosas fuentes que cada autor combina de acuerdo con sus fines. En el caso que nos ocupa, sin embargo, la impronta virgiliana es sin duda la principal, como escribe Lawrance (2008: 3): “Virgil’s Messianic fourth *Eclogue* set a pattern for relocating the Golden age in the utopian present or future, and this proved decisive for the adoption of the topic at the court of Fernando and Isabel”.¹⁵ De manera que Nebrija, autor de la *Peregrinatio* y muy pronto del *Epithalamium*, textos que culminan con sendos vaticinios redactados en clave virgiliana, bien podía reclamar el título de vate ante Fernando el Católico, que, si figuraba en el imaginario humanista cortesano como un nuevo Augusto, garante de una nueva *pax Augusta* tras la campaña de Granada, necesitaba a su vez de un Virgilio que moldeara literariamente sus hazañas pasadas y anunciara su gloria futura.

Pero no será propiamente en su poesía¹⁶ donde Nebrija realizará este programa. En consonancia con el virgilianismo histórico-político de la tradición hispana, será más bien en su obra historiográfica donde, tras ser nombrado cronista real en 1509, el nebrisense pueda realmente dar cuenta de su papel como vate y poeta áulico. De esta forma, estaremos en condiciones de apreciar la forma literaria con la que nuestro humanista glorifica a los Reyes Católicos mediante la aplicación de un molde virgiliano que se pondrá al servicio de la ideología de la Reconquista.

Alusiones virgilianas en la obra historiográfica de Nebrija

Los siglos medievales nos han dejado un reducido número de composiciones poéticas en castellano, pero son numerosos, sin embargo, los códices que nos

15. Sería Juan del Encina, discípulo de Nebrija, quien hacia 1492 emplearía explícitamente la cuarta *Bucólica* de Virgilio para trasladar sus ideas mesiánicas al contexto de los Reyes Católicos. El famoso *puer* cuyo nacimiento se anuncia en este texto, habitualmente identificado con Cristo desde la Antigüedad tardía, se identificará en este caso con el príncipe don Juan, anunciador del nuevo *saeculorum ordo* que se establecerá en España como una Edad de Oro: “O rey Don Hernando e Doña Isabel; / en vos començaron los siglos dorados” (vv. 25-26). Sobre esto, véase Beltrán (1999: 40-42).

16. En los *Vafre dicta philosophorum*, versificación de la vida y pensamiento de los principales filósofos clásicos que conoció sucesivas reediciones y ampliaciones, se reproducirán los poemas mayores de Nebrija (la *Peregrinatio* y el *Epithalamium*, además de la *Salutatio ad patriam* y la elegía *De patriae antiquitate*) y se incluirán otros nuevos: un intercambio poético con Pedro Mártir de Anglería (*De Barbaria fugata*, donde se evoca a Nebrija como “vatum doctissime”, v. 62), una dedicatoria en verso *Ad Ioannem Fonseca* y alguna composición de circunstancias escrita por Nebrija para presentar sus escritos, como el poema *Ad Artem suam Auctor* que había redactado para su *Gramática sobre la lengua castellana*. Ya la compilación de Vivanco de 1491 incluía la introducción en verso que había preparado para su *Cosmographia*. A estas piezas menores, para redondear el corpus poético nebrisense, hay que añadir hoy las tres composiciones inéditas que González Vega (2011) rescató del olvido y editó con comentario. Véase el inventario del corpus poético neolatino de Nebrija que ofrece Alcina (1995: 145-147).

transmiten obras historiográficas de casi todos los períodos. Ante esta evidencia textual, parece razonable pensar que ambos fenómenos estén causalmente relacionados, como ha afirmado Fernández-Ordoñez (1993: 101): “El porqué de la popularidad de las crónicas sólo se explica si las consideramos como un fenómeno literario, como textos que fueron capaces de ocupar el lugar que en otros países se reservó a la fabulación, y no sólo como textos exclusivamente historiográficos”. El alto grado de “historicidad” de la épica española, así como la frecuente asimilación de los cantares de gesta por parte de las crónicas medievales, fenómenos que ya hemos revisado, invitan a suscribir esta tesis. Con el fin de la Edad Media y el advenimiento del humanismo renacentista, esta situación irá transformándose gradualmente. Según explica Montaner Frutos (2015: 20), a lo largo del siglo XVI “la épica pasará de considerarse la reina de las manifestaciones literarias (por encima de la tragedia, contra el parecer del Estagirita en 1449a 4-6, a causa del duradero prestigio de Virgilio) a serlo como una forma primitiva y poco rigurosa del discurso histórico, una suerte de *prisca historia* o protohistoriografía”.¹⁷ Es en este proceso, muy incipiente todavía en los primeros años del siglo XVI, donde hay que inscribir la obra historiográfica de Nebrija.

Puede considerarse como primera obra historiográfica nebrisense la muy incompleta *Muestra de las antigüedades de España* que se estampó en Burgos hacia 1498 o 1499. Solo cinco capítulos del primer libro (habiendo proyectado Nebrija cinco libros en total) llegaron a imprimirse bajo ese título, en lo que parece un adelanto de una obra largamente anunciada por su autor, las *Antiquitates Hispanienses*, de cuya hipotética redacción final poco o nada sabemos (Martín Baños 2015: 243-246). Parece claro, en cualquier caso, que en este proyecto el maestro de Lebrija pretendía prolongar un cierto género historiográfico que ya habían cultivado Juan Margarit, Alfonso de Palencia y Lucio Marineo Sículo: la exploración de los restos de la Antigüedad clásica en territorio hispano.¹⁸ Se trataría de una obra, por tanto, que entroncaría con las composiciones poéticas nebrisenses de la época extremeña en las que se cantan ciertos *vestigia antiquitatis* como el puente de Alcántara o la propia ciudad de Mérida. La lista de autoridades que el humanista antepone a su obra y de la que declara haber extraído sus informaciones recoge a cosmógrafos como Estrabón o Pomponio Mela, a historiadores como Heródoto o Tito Livio y a poetas y escritores como Estesícoro o, sobre todo, Silio Itálico. En esta enumeración no se menciona razonablemente a Virgilio, de cuyas páginas no se pueden sacar datos sobre la Hispania

17. Confirma de este modo la célebre caracterización de Menéndez Pidal (1951: 11): “La epopeya es un género literario hermano de la historia. La epopeya románica es la hermana mayor de la historiografía”.

18. Así, en la década de 1490 prende en España la afición por los restos de la Antigüedad que en el Quattrocento italiano había motivado ya la aparición de las primeras iniciativas arqueológicas modernas. Sobre esto, véase Gómez Moreno (1994: 242-272).

romana. Sin embargo, toda la *Muestra* se nos presenta colocada bajo la autoridad virgiliana si atendemos al rótulo que se lee en su portada:

MUESTRA DELA ISTORIA QUE[L] MAESTRO DE LEBRIXA DIO ALA REINA NUESTRA SEÑORA, QUANDO PIDIO LICENCIA A SU ALTEZA PARA QUE PUDIESSE DESCUBRIR I SACAR A LA LUZ LAS ANTIGÜEDADES DE ESPAÑA QUE HASTA NUESTROS DIAS AN ESTADO ENCUBIERTAS; I PARA QUE PUDIESSE, COMO DIZE VERGILIO, *PANDERE RES ALTA TERRA ET CALIGINE MERSAS*. (Bonmatí y Álvarez 1992: 81)

La cita virgiliana, procedente del libro sexto de la *Eneida* (v. 267), compromete la intencionalidad global de la obra e involucra directamente a su destinataria, Isabel la Católica. El pasaje aludido de la *Eneida* se sitúa en el momento en que Eneas emprende el descenso a los infiernos guiado por la Sibila de Cumas: en el transcurso de esa catábasis, como es sabido, Anquises vaticinará a su hijo las futuras glorias imperiales de Roma, que supondrán el restablecimiento de los *aurea secula* a través de la figura de Augusto. Por tanto, los “misterios sepultados en la profunda tierra y en las tinieblas” se refieren fundamentalmente a los contenidos mesiánicos del futuro imperial, que Nebrija traslada a su presente histórico.¹⁹ Así pues, el desempolvamiento de las antigüedades hispanas servirá para renovar el viejo esplendor político de la Hispania romana en la España de los Reyes Católicos, entendida como una nueva *aurea aetas*. Por medio de esta red de equivalencias poéticas, Isabel la Católica figura aquí en el puesto reservado a Augusto en el discurso de Anquises en la *Eneida*.²⁰

De esta manera, aunque Virgilio no tenga una presencia textual significativa en la *Muestra de las antigüedades de España*, su interpretación como poeta áulico de Roma, en la línea del virgilianismo histórico-político de la tradición hispana, vuelve a hacer a Nebrija un importante servicio a la hora de orientar el sentido de su primer esbozo historiográfico. Tras su nombramiento como cronista real

19. En esta cita virgiliana identifica Tate (1970: 187) “uno de los pocos casos que se dan en España del empleo de la metáfora de la luz y las tinieblas utilizada tan frecuentemente en Italia desde el tiempo de Petrarca para describir el fenómeno del Renacimiento”.

20. No sería descabellado ver también en esta operación de Nebrija una cierta equalización de Isabel la Católica con la Sibila de Cumas, una figura que parece haber sido del agrado de la reina por esa misma época: “En el Breviario de Isabel la Católica de hacia 1497 en su folio 8, existe una miniatura que muestra a doce sibilas sentadas en cuyas filacterias se anuncia la venida del Mesías. La Sibila de Cumas aparece en la primera fila leyendo un libro, con la inscripción *Surgit Mons Aurea Mundo* (“La raza de oro se alzarán en el mundo”)” (Valtierra Lacalle 2020: 63). El iluminador del Breviario parece haber copiado erróneamente un pasaje virgiliano (“surget gens aurea mundo”) procedente de la *Bucólica* mesiánica (Ecl. IV, v. 9). En este caso el Mesías, identificado como hemos visto con su malogrado hijo don Juan, supone que su madre, la propia Isabel la Católica, sea identificada también de algún modo con la Virgen María, algo que ya habían hecho Antón de Montoro o Diego de Valera (véase Lawrance 2008: 19-20). Sobre el proceso de cristianización de la figura de la Sibila, véase Palacios Jurado (2018).

en 1509, la presencia textual de Virgilio se hará patente en las dos obras historiográficas importantes que escribe, esta vez en latín, para contar las gestas de los Reyes Católicos, que constituyen la culminación de la Reconquista: *Rerum a Fernando e Elisabe Hispaniarum foelicissimis Regibus gestarum decades duae* y *De bello Navariense*.

Partimos en este punto de los trabajos que Gregorio Hinojo (1992; 1993) ha dedicado a la obra historiográfica nebrisense, no solo por el rigor filológico de sus agudas observaciones, sino, sobre todo, por su interés en localizar las “reminiscencias” clásicas que se pueden encontrar en ella. El recuento de Hinojo (1992: 169-175), que no pretende ser exhaustivo, pero sí representativo del conjunto, arroja una conclusión clara: Virgilio es el autor clásico con mayor presencia en las dos crónicas nebrisenses.²¹ Este hecho apunta sin duda a la “insistencia villenesca en que la historia se escriba al virgiliano modo” (Vilà 2010: 25), como puede colegirse de los textos preambulares que Nebrija antepone a sus *Décadas*. El más importante y conocido de ellos, la *Divinatio in scribenda historia*, que Nebrija seguramente pronunció en Valladolid como discurso de agradecimiento por su nombramiento como cronista regio (Martín Baños 2019: 385), empieza oportunamente con una alusión a Alejandro Magno y al tradicional problema de encontrar un autor a la altura que escribiera sus gestas: en el caso del dirigente macedonio, tuvo la mala suerte de contar con el mediocre Querilo. Como ya hemos visto, la idea de que todo monarca necesita a su lado a un autor capaz de dar cuenta literariamente de sus gestas era un tópico presente en el “Prohemio” que Villena dedicó a Juan II de Navarra, padre de Fernando el Católico, al inicio de su traducción y glosa de la *Eneida*.²² El antecedente

21. El rastreo de intertextos virgilianos en las obras de Nebrija es una tarea siempre fértil, como demostró Morreale (1988) al investigarlos en el *Vocabulario latino-español*. Que Virgilio sea el autor más citado y recreado por un humanista no es un dato significativo; el significado hay que buscarlo en el modo concreto en que cada autor se apropia de la obra del poeta mantuano. En más de un caso, Hinojo (1993) sostiene que la presencia de una “reminiscencia” virgiliana en la obra historiográfica de Nebrija es meramente “ornamental”. Creemos que no es así y que fue precisamente la noción de “reminiscencia” la que conduce a esta conclusión. Aquí preferimos emplear la noción de alusión tal y como la presenta Edmunds (2001), suponiendo que toda referencia intertextual a una obra clásica encierra algún tipo de intencionalidad que vincula pasajes, escenas, personajes o ideas de ambas obras.

22. Es cierto que Nebrija censura duramente el estilo latinizante de don Enrique de Villena en la *Gramática sobre la lengua castellana* (Nebrija 2011: 135-136), como ha explicado detalladamente Casas Rigall (2010: 62-65). Pero la crítica al *cacosyntheton* por el que “erró mucho don Enrique de Villena” no implica una crítica total a la obra del autor de la traducción y glosa de la *Eneida*, que Nebrija demuestra haber leído con atención. Más bien creemos que la idea nebrisense, ya plenamente renacentista, de que la prosa historiográfica debe regirse por una buena *elocutio*, y no solamente por criterios de verdad histórica, tiene su origen precisamente en Villena y su ataque contra los cronistas castellanos de su época. Porque para Nebrija, como dice Codoñer (2008: 128), “el historiador debe poseer una cualidad fundamental: ser un buen escritor”. Como hemos visto, Villena acudía al ejemplo virgiliano precisamente en busca de tal cualidad. Sobre las características de la prosa historiográfica renacentista, véase Hinojo (1992: 42-58).

clásico de Alejandro le sirve a Nebrija para introducir su advertencia al rey contra los envidiosos humanistas italianos, que, como subrayó Maestre Maestre (1995), es un disimulado ataque contra su adversario, el también cronista real Lucio Marineo Sículo. Pero más importante que estas rencillas con Marineo es, a nuestro modo de ver, la declaración de intenciones que, en la línea del “Prohemio” villenesco, contiene sin duda la *Divinatio* nebrisense. En ella se relativiza, en efecto, la importancia de la verdad en la historia, que se compara con la pintura, es decir, con una manifestación artística:

Erit itaque historia tamquam pictura, pulchra extollet, turpia, si tolerabilia sunt, dissimulabit, si latere non possunt, mitiori vocabulo nominabit, fallatque potius vitium specie virtutis & umbra, quam is qui sit fortis, a timido vocetur audax, ab audaci timidus. Atqui dicit quispiam, prima historiae virtus est, ut vera narret. Sit ita sane: sed si paululum est a veritate declinandum, quia non est cuiusque medium assequi, tutius atque magis ingenuum in favorabiliorem partem declinare. (Hinojo 1992: 130)²³

La elección de Nebrija, por tanto, como figura idónea para narrar las gestas de los Reyes Católicos habría tenido más que ver con su dominio de las letras latinas, que él, como español, está en condiciones de dominar al mismo nivel que los italianos:

etsi Latinas literas in Latio non didicimus nec in Sarmentia quidem, sed in Baetica, quae (ut inquit Strabo) prima omnium Hispanorum se in Romanos ritus & linguam transformavit (Hinojo 1993: 130)

Y en la exposición y justificación de este dominio del latín (que Villena ya había aducido en su favor, aunque sin demasiado fundamento, como demuestra la torpeza de algunas de sus traducciones) el nebrisense vuelve sobre el tema de las antigüedades de España: Columela, Silio Itálico, los dos Sénecas o Lucano están entre los autores que cita como ejemplos de grandes figuras hispanorromanas que cultivaron canónicamente el latín y que nada tendrían que envidiar, por tanto, a los cultivadores del latín procedentes del Lacio. Con ello enlaza otro texto preambular que ha recibido menos atención que la *Divinatio*, pero que, como veremos, anuncia ideas que serán cruciales en la obra historiográfica de Nebrija: la *Exhortatio ad lectorem*. En ella se empieza por señalar que nunca antes había sido tan apropiado escribir sobre las cosas de España como lo es en la época de los Reyes Católicos. En efecto, en la historia que resume Nebrija a

23. Probablemente esta idea también pueda leerse en clave de su competencia con Marineo, si se tiene en cuenta que las ideas historiográficas de éste habían destacado por su apego por la verdad y la fidelidad histórica, un rasgo que va acentuándose en la historiografía a lo largo del siglo XVI. Sobre esto, véase Jiménez Calvente (2000: 208-210).

continuación, desde el mítico Tubal hasta su presente histórico, da cuenta de la perpetua subordinación de España a diferentes pueblos extranjeros, situación que solo se habría revertido con los Reyes Católicos. Así, la culminación de la Reconquista habría supuesto la *restitutio* de la totalidad de España mediante la derrota definitiva de los musulmanes en Granada:

Hos Roderico vltimo Gothorum Rege fugarunt, atque Hispaniarum possessione spoliare Poeni Maurique, qui totam fere aut magna ex parte per annos circiter septingentos quinquaginta tenuere, quo ad nostra aetate ductu atque auspicijs optimorum Principum Ferdinandi et Elisabes pulsi sunt, atque Hispania tota sibi ipsi restituta est. (fol: A v)

Así pues, es el ideal de la Reconquista el que guía a Nebrija. Eso explica también su insistencia en el tema de las antigüedades, hasta el punto de incluir también, después de la *Exhortatio*, una versión latina de su *Muestra de las antigüedades de España* que incluye, siguiendo una práctica típicamente humanista, una descripción geográfica del país. El recuento de las antigüedades resulta importante porque viene a figurar como inventario de lo que se perdió junto con la España visigoda. La *restitutio* llevada a cabo por los Reyes Católicos equivale, por tanto, a una *restitutio* del esplendor de la Hispania romana, reflejada en sus vestigios más visibles.²⁴ Análogamente, aquellos grandes escritores hispanorromanos citados como autoridades (Lucano, Séneca, etc.) encontrarán su restauración en los escritores de la corte de los Reyes Católicos, entre los que destacará el mismo Nebrija, cuya declarada modestia en la *Divinatio* es evidentemente un tópico poco verosímil.

Se ha dicho a menudo, apoyándose en las noticias que nos han dejado al respecto Lorenzo Galíndez de Carvajal y Lucio Marineo Sículo, que las *Décadas* nebrisenses son una “traducción” de la *Crónica de los Reyes Católicos* de Fernando de Pulgar. Este juicio ha ido corrigiéndose paulatinamente: “versión, aunque libre, de la crónica de Pulgar” las denominó ya Sánchez Alonso (1945: 132); por su parte, Conde Salazar (1992: 9), aunque admite el fiel seguimiento de Pulgar, considera que esto “no es obstáculo para que Nebrija ofrezca una serie de datos originales que hacen que su crónica no se limite a una simple traducción”; finalmente, Arribas (1993: 294) concluye que Nebrija “no quiso hacer traducción sino recreación”. No podemos, por nuestra parte, seguir llamando a las *Décadas*

24. Este interés por los vestigios de las antigüedades hispanas se reflejará asimismo en algunos pasajes de las *Décadas* que son innovación de Nebrija sobre el modelo de Pulgar. Es el caso del capítulo que dedica a la correcta ubicación de Numancia en Soria y no en Zamora, como se creía hasta entonces. Sobre esto, véase Hinojo (1991). La *restitutio* política de los Reyes Católicos se acompaña, de la mano de humanistas como Nebrija (aunque ya Marineo había “restituido” Numancia a su correcta localización), con una verdadera *restitutio* filológica de los monumentos y documentos antiguos.

de Nebrija traducción, al menos en el sentido ordinario que hoy tiene este término. Aunque la *Crónica de los Reyes Católicos* es sin duda la fuente principal de nuestro autor, su labor sobre ella imprime transformaciones a todos los niveles textuales que arrojan como resultado una obra completamente distinta, especialmente por su reconocible molde clásico, ausente por completo en la historia más medievalizante de Pulgar. Más que de traducción, habría que hablar de re-escritura o de remodelación de la materia proveída por Pulgar según pautas procedentes de los poetas clásicos latinos. En palabras de Tate (1994: 25), “Nebrija traspone el vocabulario de Pulgar en términos virgilianos”.

En efecto, el molde virgiliano se nos presenta como uno de los aspectos más fértiles a la hora de analizar cómo la historiografía humanista de Nebrija se separa de la crónica medieval de Pulgar. La comparación²⁵ puede llevarse a cabo tomando como ejemplo los primeros párrafos del capítulo LXV de la *Crónica de los Reyes Católicos* de Fernando de Pulgar:

El duque de Guimaraens, que avía quedado por mandado del rey de Portugal en guarda de la çibdat de Toro, veyendo venir la gente portoguesa desbaratada, 7 que el arçobispo de Toledo e los otros caualleros e capitanes portogueses venían sin el rey de Portugal, del qual no se sabía decir nuevas ningunas, sospechó que los castellanos que estauan en su compañía avían cometido alguna trayçión en la batalla contra él. E fizo guardar el muro e las puertas de la çibdat, e acordó de ponerse a la puerta de la puente con gente de armas, e no dexar entrar a ninguno en la çibdat fasta que el rey de Portugal viniese.

El arçobispo de Toledo e los otros caualleros, así portogueses como castellanos, 7 otras gentes que venían huyendo de la batalla, en espeçial los heridos que se querían curar, reçelando prisión o muerte si los del Rey siguiesen el alcançe fasta do ellos estauan, reclamauan por la resistencia que les era fecha de la entrada en la çibdat, 7 davan voces, los castellanos repitiendo el seruicio que avían fecho al rey de Portugal, 7 cómo se avían puesto por él a la muerte; otros llorauan sus llagas, otros llorauan las muertes de sus fijos 7 de sus hermanos e parientes, y otros davan boces por sus señores e parientes.

E el miedo que a la ora tenían de que los del Rey seguirían el alcançe los tenía en grand angustia. Los portogueses de dentro, muy alterados y escandalizados por la

25. El establecimiento de comparaciones y paralelismos entre Pulgar y Nebrija suscita la difícil cuestión acerca del ejemplar que empleó el humanista por mediación de Galíndez de Carvajal. Sánchez Alonso (1945: 133) dice, “sin lugar a dudas, que es el texto de antiguo conocido e impreso, de Pulgar, el que sirvió de base a Nebrija; no la primera redacción del mismo, dada a conocer en la citada edición de Carriazo”. Tras el cotejo de ambos textos, Conde Salazar (1993: 8) obtiene también que el de Nebrija procede “muy probablemente de la versión menos extensa” de la crónica de Pulgar, que efectivamente es la impresa y no la editada posteriormente por Mata Carriazo (2008), correspondiente al manuscrito 18062. Sin embargo, Arribas (1993: 285) llega a la conclusión de que “el nebrisense debió de haber manejado también la versión más amplia”. Determinar cuál fue la versión usada por Nebrija es una tarea probablemente abocada al fracaso de antemano si no se advierte desde el inicio que las *Décadas* no son ni pretenden ser una rigurosa traducción de la obra de Pulgar, en ninguna de sus versiones.

sospecha que avían reçebido, a grandes boces preguntavan a los de fuera si venía el rey. Los de fuera, con reçelo del peligro en que estauan, con grande angustia ro-gauan que les abriesen. E así en los vnos como en los otros avía turbación, lloros e confusión; especialmente porque los castellanos que allí eran reçelauan de los por-tugueses, 7 los portugueses de los castellanos. (Mata Carriazo 2008, 1: 216-217)

Teniendo en cuenta este relato, léase ahora la “trasposición virgiliana” que realiza Nebrija al narrar el mismo episodio en su primera *Década* (libro quinto, capítulo VIII):

Quo tempore Lusitanus acies ducebat eo consilio, de quo in superioribus dictum est, reliquit Tauri Guimaranorum Ducem cum praesidio, ne interim oppidani ad hostem deficerent. Qui videns Lusitanos suos fusos, fugatosque, inermes, caesos, mutilatis membris truncos, atque interrogatos quo modo se Lusitanorum Rex haberet, aut ubi esset, nihil certi respondere, suspicatus prodicionis aliquid ab Hispanis subesse, iubet portas obstrui, muros, turresque praesidio firmari, ne cum Lusitanis Hispanos quoque intra munitionesmitteret. Toletanus praesul, & qui sub illo militabant Hispani, & qui ex praelio fugerant Lusitani, Ducem orabant, ne de Rege suo benemeritos excluderet, simul etiam a persequentibus imminere periculum dictabant, si non intra moenia reciperentur. Vulneratique imprimis ad caelum usque clamores tollebant, crudelitatem in se a suis exprobrabant. At Lusitanus Princeps posteaquam ex suis, quos potuit, in suam cohortem recipit, Taurum repetit, & intra muros admissus Archiepiscopum deducit secum, atque alios omnes in suum quemque diuersorium excipi iubet.

Qui posteaquam partem suorum numero abesse comperit: ut erat ingenti animo, vix disimulat Regis amibi damnum, premitque altum corde dolorem. Sed quod magis illum torquebat, erat praesulis Toletani fides suspecta, atque aliorum Hispanorum, qui in partibus suis merebant. Nam quae potest miserior esse conditio, quam illorum, qui neque amicis audent confidere? Iubet itaque vulneratos curari, fessos recreari, moestos bene sperare, atque in dubia fortuna ne deficiant, hortatur. (fol. G iij)²⁶

La perspectiva de Nebrija es más precisa en los detalles de carácter descriptivo, como ya resaltó Tate (1970: 200-201). Mientras que Pulgar se limita a decir que la hueste portuguesa se encontraba “desbaratada”, Nebrija multiplica los detalles, a veces hasta llegar a lo truculento: los portugueses estaban dispersos, puestos en fuga, inermes, muertos, con los miembros mutilados (“fusos, fugatosque, inermes, caesos, mutilatis membris truncos”). A pesar de ello, la narración de Nebrija consigue ser casi siempre mucho más sintética que la de Pulgar. Así, mientras que éste se demora por varias líneas enumerando los gritos y lamentaciones de los portugueses y castellanos que volvían de la batalla, aquel solventa la abigarrada escena con un rápido vistazo panorámico que no resta, sin

26. Para aquellos pasajes de los que no disponemos de una edición crítica moderna, citamos directamente por la edición de 1545 que realizó Sancho de Nebrija en Granada.

embargo, nade de dramatismo a la situación: “Vulneratique imprimis ad caelum usque clamores tollebant, crudelitatem in se a suis exprobrabant”. Nebrija, por lo general, es capaz de repartir la carga dramática de las descripciones y de las narraciones con una eficacia mayor que su predecesor, obteniendo un estilo de gran contención expresiva que entronca con sus modelos literarios. Otro aspecto diferenciador, repetidamente señalado por la crítica (Sánchez Alonso 1945: 143-144; Tate 1970: 200-202), es el mayor peso que concede Nebrija a las escenas militares, troquelándolas según modelos clásicos (principalmente extraídos de Vegecio). Con todo ello, nuestro autor proyecta sobre la materia historiográfica ya conocida una nueva forma literaria que procede inequívocamente de la tradición épica latina.²⁷

Por otra parte, es de señalar que en el relato de Pulgar tienen mayor peso las escenas de conjunto, en las que no hay un protagonista claro. Así, en el pasaje citado, se nos cuenta que “los portugueses de dentro” trataban de comunicarse a voces con los de fuera para dilucidar el paradero del rey. Esta parte es reemplazada, en las *Décadas* de Nebrija, por la llegada del príncipe de Portugal, que es quien constata personalmente el alarmante estado de su ejército y trata de disimular su preocupación por la ausencia del rey. Así, el tratamiento de la situación resulta en este caso mucho más individualizado. Y es precisamente en este momento, al dibujarse la preocupación del príncipe portugués, cuando Nebrija introduce la alusión virgiliana: “ut erat ingenti animo, vix dissimulat Regis amissi damnum, premitque altum corde dolorem”. Hinojo (1993: 185) comenta el pasaje de la siguiente manera: “En la primera *Década* se nos describe la tristeza y desolación del Duque de Guimaraes al ver que no vuelve el Rey portugués tras la batalla de Toro (1, 5, 8). Pese al desprecio y antipatía que traslucen los escritos nebrisenses hacia los portugueses, el Duque goza de la simpatía y consideración de Nebrija por su fidelidad a su Rey y por sus cualidades morales, por lo que no duda en aplicarle las palabras que Virgilio emplea para Eneas”.

Hay que advertir, en primer lugar, que Hinojo confunde en este punto al duque de Guimaraes, que había quedado guardando la plaza de Toro, con el

27. En este punto adquiere nueva relevancia el tema de los motivos que impulsaron al nombramiento de Nebrija como cronista real. Olmedo (1942: 37) supuso que el nombramiento fue “tal vez para consolarle de la pérdida de la cátedra” en Salamanca. Tate (1970: 193) creyó que “el ofrecimiento vino del propio Rey” por ver en Nebrija a un erudito capaz de escribir una crónica en latín, como en el caso de Marineo. Martín Baños (2019: 380-381) lo relaciona con la involuación del nebrisense en la preparación de la *Oratio habita in senatu apostolico* de Fernando Tello en 1508. Visto el asunto a la luz de la tradición del virgilianismo político hispano, se refuerza la vieja opinión de González Llubera (1926: xxxv), para quien el puesto de cronista regio había sido deliberadamente buscado por el humanista. En efecto, si se tiene en cuenta que ya desde 1490 Nebrija solicitaba a Fernando el Católico el puesto de “vate”, se verá que el puesto de historiador oficial de la corte no es sino una prolongación de aquel título de poeta laureado, por cuanto para nuestro humanista la prosa historiográfica era un género literario más y el poeta por antonomasia, Virgilio, una suerte de historiador de la Roma augústea.

príncipe Juan II de Portugal, que es quien realmente llega a Toro tras la batalla y echa en falta a su padre, el rey Alfonso V. La ulterior caracterización que realiza Hinojo del pasaje y de la “reminiscencia” virgiliana queda, por tanto, invalidada. Lejos de mostrar simpatía por su personaje, en el relato nebrisense el duque de Guimaraes viene retratado como el único que pierde los nervios y prorrumpe en gritos y llantos (Bonmatí y Álvarez 1992: 246-247), en agudo contraste con la serenidad que tratan de mantener tanto el príncipe portugués como sus aliados castellanos.²⁸ Además, el duque sospecha infundadamente que los castellanos han cometido traición, con lo que cierra a cal y canto la ciudad de Toro, negando cruelmente el auxilio a los soldados que regresaban malheridos de la batalla. En la crónica nebrisense (igual que en la de Pulgar) el duque de Guimaraes se retrata como alguien desconfiado, cruel e irascible, incapaz de controlar sus nervios en los momentos de presión.²⁹ Por lo tanto, no puede ser la “simpatía y consideración de Nebrija” hacia el duque lo que motive la alusión virgiliana. La alusión cobra una nueva luz si se advierte correctamente a quién va dirigida y cuál es su motivación: la preocupación del príncipe de Portugal se deriva, por un lado, del desastre militar, y, por otro, de la ausencia de su padre. Al insertar en este momento el intertexto virgiliano (“spem vultu simulat, premit altum corde dolorem”, extraído del libro primero de la *Eneida*, v. 209), Nebrija vincula efectivamente al príncipe de Portugal con Eneas, particularmente con su situación en el pasaje correspondiente del libro primero de la *Eneida*, cuando los supervivientes de Troya han naufragado por la tormenta y han llegado a duras penas a las costas cartaginesas. La cita se refiere al intento de Eneas por aparentar serenidad, “comprimiendo” su dolor en el pecho, tras lanzar a sus hombres un discurso alentador en que insiste en los bienes futuros que les esperan cuando, una vez llegados al Lacio prometido, reconstruyan la ciudad de Troya.

La asimilación de la batalla de Toro con la tormenta que hace naufragar a Eneas no parece gratuita, teniendo en cuenta las adversas condiciones meteorológicas que efectivamente dificultaron la contienda: “As by this time it was pitch-dark, misty and pouring with rain, no one knew what had actually happened” (Bell 1974: 130). La confusión de la batalla se trasluce en la confusión de sus resultados, que no fueron concluyentes: Fernando el Católico venció al rey de Portugal, que huyó a Castronuño, pero el príncipe portugués sí logró vencer a las tropas castellanas. Aunque políticamente supuso una victoria castellana y una derrota para el bando juanista, la guerra no resultó tan victoriosa para el

28. Se menciona la tranquilidad del arzobispo de Toledo, Alfonso de Carrillo, que en el relato de Pulgar presentaba sin embargo “gran turbación” (Mata Carriazo 2008, 1: 218).

29. El duque de Guimaraes (Fernando II de Braganza), acusado de traición, sería finalmente ejecutado en 1483 por orden de Juan II de Portugal, ya convertido en rey, como cuenta el mismo Fernando de Pulgar (Mata Carriazo 2008, 2: 132-133).

bando de los Reyes Católicos como cuenta la crónica nebrisense. Estos tuvieron que renunciar a Portugal, pero una de las consecuencias de la guerra de sucesión fue precisamente el pacto, establecido en el tratado de Alcáçovas (1479-1480), de casar a la sucesora al trono español, la infanta Isabel, con el sucesor portugués, Alfonso, hijo de Juan II de Portugal. Como hemos visto, este matrimonio había sido celebrado poéticamente con ecos virgilianos por el mismo Nebrija en 1490, a través de su *Epithalamium*. La nueva era de paz que ahí se anunciaba venía mediada por un vaticinio, por tanto, que formaba parte de la intencionalidad de aquel matrimonio: que los cónyuges dieran a España un príncipe que, por primera vez desde los visigodos, gobernara bajo la figura de un solo monarca todo el territorio peninsular.

El ideal de la reunificación ibérica, como culminación de la Reconquista, será leído por tanto en clave virgiliana: la *restitutio Troiae* de Eneas será el modelo para la *restitutio Hispaniae* de finales del siglo xv y principios del xvi tal y como es presentada por Nebrija. El problema, naturalmente, consiste en identificar quién iba a ser el artífice de esa *restitutio*: la figura contemporánea que podía asimilarse con Eneas. En el pasaje que venimos comentando, parece efectivamente que tal figura corresponde al príncipe de Portugal. Hay que recordar que la monarquía portuguesa, emparentada con la castellana y la aragonesa, era una de las facciones que podían haber encabezado legítimamente la reunificación de Hispania. Este cometido, sin embargo, recaería sobre la monarquía castellana, representada por Isabel la Católica, tal y como se encargará de subrayar con tono providencialista Nebrija más adelante. Porque el mismo intertexto virgiliano lo encontraremos en la segunda *Década* (libro primero, capítulo VII), tras el infructuoso sitio de Loja, pero esta vez aplicado a la reina Isabel:

Regina earum rerum, quae ad Loxam non satis foeliciter gesta sunt, facta certior indoluit, plus quam pro materia decuit, sed premens altum corde dolorem, spem vultu simulat, seque maiori animo erigit ad ea, quae restabant peragenda. (Arribas 1990: 92)

Como se puede observar, el arte alusivo del nebrisense resulta más compleja de lo que puede parecer a primera vista, porque actúa en varias direcciones. Hay, naturalmente, alusión intertextual a la *Eneida*, pero también hay alusiones intratextuales entre diferentes pasajes de las *Décadas* que remiten, cada uno a su manera, a idénticos pasajes virgilianos. Mediante esta red de alusiones, Nebrija consigue que las correspondencias de sus personajes con figuras de la *Eneida* no sean unívocas o estáticas, sino que evolucionen conforme avanza la propia crónica y los hechos políticos y bélicos en ella narrados. De esta forma, si en el contexto de la guerra con los portugueses, cuando la sucesión y estabilidad de Castilla aún no estaba clara, el príncipe Juan podía aspirar a identificarse con la figura de Eneas, una vez asentado el poder de los Reyes Católicos y consolidada la figura política de la reina Isabel, ésta ya puede figurar, en el momento de

completar el último paso de la Reconquista con la guerra de Granada, como la auténtica equivalente hispana de Eneas.³⁰

Un aspecto reseñable de la red de alusiones virgiliana que permea la obra histórica de Nebrija consiste en que la gran mayoría de ellas proviene, contra lo que podría esperarse por el carácter militar de buena parte de la narración, de la primera mitad de la *Eneida* y muy pocas veces de la segunda. Se trata de un nuevo indicio de que la apropiación nebrisense del poema épico virgiliano tiene que ver principalmente con la idea de la caída y la refundación providencial de Troya, trasladada a España.³¹ Así, por ejemplo, no deberá sorprender que, cuando Nebrija narra el asedio de Fernando el Católico a la ciudadela de Burgos en un momento en que el ejército castellano se halla en desventaja (Dec. 1, 4, 3), los signos del dolor y de la destrucción causados por la guerra en ambos bandos sean de nuevo expresados con una alusión virgiliana (Aen. 2, v. 369) que se refería precisamente a la desolación de los troyanos por la caída de su ciudad.³² “El recuerdo de la dureza y crueldad de la conquista de Troya, fatalmente rendida, es un atenuante de la derrota parcial de las tropas del Rey Católico y del retroceso de sus ejércitos”, comenta en este punto Hinojo (1993: 186). A nuestro modo de ver, la alusión hay que entenderla en conexión con el resto de intertextos virgilianos de las *Décadas*: la ciudad de Burgos, “caput Castellae”, ocupada en ese momento por los partidarios de los portugueses, caerá en manos castellanas como estaba destinada a caer Troya, por mucho dolor y destrucción que ocasione.

Los esfuerzos militares del rey se trasladan de Burgos a Zamora; la presencia de las alusiones virgilianas también. Así, preparándose para la batalla, Nebrija describe el ánimo de los jóvenes combatientes castellanos (Dec. 1, 4, 10) apelando a una construcción virgiliana (Aen. V, v. 754) que se sitúa en el momento en que Eneas, llegado a la corte de Acestes en Sicilia, proyecta la restauración de Troya con renovado entusiasmo (“Interea Aeneas urbem designat aratro / sortiturque domos; hoc Ilium et haec loca Troiam / esse iubet. Gaudet regno Troianus Acestes”, vv. 755-757). Una vez más, cuando las tropas de los Reyes Católicos deciden qué hacer ante la inminente batalla de Toro, un discurso (Dec. 1, 5, 5) del Cardenal de España (Pedro González de Mendoza, hijo del Marqués

30. Después, en su relato de la guerra de Navarra, Nebrija empleará de nuevo el mismo verso de la *Eneida* aplicándose al Duque de Alba, artífice de la anexión definitiva del reino de Navarra (Bel. Nav. 1, 9).

31. El providencialismo que con fines propagandísticos aplica Nebrija a los Reyes Católicos ha sido analizado como rasgo propio de la historiografía renacentista por González Vega (2010), quien ha destacado sus raíces agustinianas. Por nuestra parte, hacemos un recordatorio de la importancia que tiene el hado como motor narrativo y como justificante ideológico en la tradición épica y especialmente en la *Eneida*.

32. El mismo verso de la *Eneida* volverá a aparecer más adelante, cuando Nebrija narre el establecimiento de las Hermandades (Dec. 1, 6, 1). En ese contexto, el sombrío pasaje virgiliano servirá para ilustrar el desorden social que las Hermandades venían a solucionar.

de Santillana) evoca un pasaje de Virgilio (Aen. II, v. 367)³³ referido a la última noche de Troya, identificando a los portugueses con los troyanos. Así, cada asedio que realizan los Reyes Católicos a una ciudad castellana³⁴ recuerda al asedio de Troya, pero también a su futura restauración.

La restauración es, por lo que concierne al subtexto virgiliano, un proceso complejo por el que las correspondencias establecidas hasta el momento se van invirtiendo: los portugueses, sus partidarios y sus ciudades, identificados con el bando troyano, dejarán paso al bando triunfante de los Reyes Católicos que, una vez obtenida la victoria militar y asumida la misión de reunificar España, pasarán a corresponderse con los de Eneas en su providencial tarea refundadora. Comprensiblemente, a partir de aquí empezará a adquirir una mayor relevancia el libro de componentes más claramente providencialistas de la *Eneida*, el sexto. De este libro procede una de las poquísimas citas explícitas de Virgilio que encontramos en las *Décadas*, evocada una vez que se decanta la guerra a la hora de otorgar el perdón real a los principales partidarios castellanos de los portugueses, el Marqués de Villena y el Arzobispo de Toledo: “parcere subiectis et debellare superbos” (Aen. VI, v. 853).³⁵ Antes, cuando los mensajeros de los Reyes Católicos habían tratado de atraer al Arzobispo de Toledo a su bando, éste se había caracterizado (Dec. 1, 3, 7) mediante palabras que remiten a las que usa Virgilio (Aen. VI, v. 471) para describir la actitud inflexible de Dido en su encuentro con Eneas en el inframundo. El significado es claro y vuelve a colocarnos ante el sutil arte intratextual con el que están trabadas las *Décadas* nebriseses: la alusión virgiliana en el momento de perdonar al Arzobispo es también una alusión a su previa identificación con Dido. Como la reina de Cartago en la *Eneida*, también el Arzobispo de Toledo se hallaba en el lado equivocado de la historia en el contexto de la guerra de sucesión castellana.

Será en la segunda *Década*, principalmente en la narración de la guerra de Granada, donde mejor podrá apreciarse el cambio de perspectiva y la subsiguiente identificación del bando de los Reyes Católicos con los troyanos. Así, por ejemplo, el asedio de Alhama (Dec. 2, 1, 2) se inicia con los españoles esca-

33. En Hinojo (1992: 169) hay un error con esta referencia, que luego se corrige en Hinojo (1993: 186).

34. No solo en las castellanas, como veremos: en la campaña contra el reino nazarí de Granada, narrada en la segunda *Década*, Nebrija hará uso del mismo eco virgiliano para describir la conquista de Alhama gracias al arrojo del Marqués de Cádiz, de Pedro Enríquez y de Diego de Merlo (Dec. 2, 1, 2).

35. González Iglesias (1994), al argumentar en favor de la autoría nebrisesense de las empresas de los Reyes Católicos, llama la atención sobre un emblema del siglo xvii que reproduce el mismo verso virgiliano junto con el yugo y las flechas. No había sido Nebrija el primero en aplicar el verso de Virgilio a los Reyes Católicos: en una carta fechada el cuatro de agosto de 1478, Mosén Diego de Valera, tras repasar con admiración sus triunfos políticos y militares, le hace llegar a Fernando el Católico una serie de consejos entre los que incluye “domar los soberbios, perdonar los baxos”. Véase la edición de Mario Penna (1959: 13-15).

lando la ciudadela y aprovechando la noche para realizar el primer ataque. Nebrija nos dice que las escalas fueron colocadas en los muros “per amicae noctis silentium” (Arribas 1990: 40), hipálage evidentemente inspirada en un famoso verso de Virgilio (Aen. II, v. 255) que nos remite al caballo de Troya, el engaño con el que da comienzo su caída. Pero, en el mismo capítulo, Nicolás de Rojas, alcaide de la ciudadela de Arcos, al presentarse voluntario para atacar a los musulmanes por iniciativa de Sancho de Ávila, evoca el mismo libro de la *Eneida* (Aen. II, vv. 709-710) cuando dice: “Unum et commune periculum una salus ambobus erit”. Aquí, el temerario soldado que se une a la empresa bélica es visto desde la óptica de Eneas que, huyendo de una Troya en llamas, se dirige a su padre Anquises para que suba a sus hombros y escapen juntos. Y, una vez concluido el asedio de Alhama (Dec. 2, 1, 5), será el Duque de Medina quien se analogue con Eneas cuando lance un discurso a sus soldados que parte de una alusión al valor guerrero del troyano cuando su ciudad se ve asediada por los griegos (Aen. II, vv. 316-317).

Finalmente, un rápido vistazo a la historia de la guerra de Navarra que Nebrija redactó a partir de 1513, imitando el modelo de Luis de Correa, servirá para reafirmar nuestro diagnóstico. Hacia el final de la crónica, cuando ya la guerra se inclina claramente en favor de Fernando el Católico (Bel. Nav. 2, 6), el nebrisense vuelve sobre el verso de la *Eneida* que ya había citado en las *Décadas* y que de nuevo se reproduce explícitamente, vinculado esta vez al Duque de Alba,³⁶ pero inequívocamente aplicado a los españoles en su conjunto:

Nam quod egregius Poeta de populo Romano scriptum reliquit, Hispani possunt sibi iustius usurpare: “Parcere subiectis, et debellare superbos”. (López de Toro 1953: 210-212)

Son los españoles, representados aquí por la acción militar impulsada por el Rey Católico, quienes han heredado lo que en el famoso discurso providencial de Anquises en el libro sexto de la *Eneida* se atribuía a los romanos en cuanto que legatarios de Troya. Si Roma es, en la cosmovisión virgiliana, la nueva Troya refundada, la España nuevamente unida por los Reyes Católicos será, en la cosmovisión nebrisense, la nueva Roma refundada. En esto consiste, como venimos señalando, la particular lectura épica de la historia hispana que realiza el maestro de Lebríja en sus crónicas a través de un sutil uso del subtexto virgiliano: la culminación de la Reconquista en las *Décadas* será la particular *Eneida* de los Reyes Católicos cantada por su vate, Antonio de Nebrija.

36. Esta nueva asimilación del Duque de Alba con figuras de la *Eneida* de Virgilio nos trae a la memoria el intento de aproximación que Nebrija debió hacer con la casa de Alba hacia 1488, como ya se ha comentado previamente a propósito de los epigramas y epitafios que dedicó a Don García, padre del segundo Duque de Alba (Fadríque Álvarez de Toledo) al que aquí se refiere, quien dirigió los ejércitos de Fernando el Católico en la toma del reino de Navarra.

La asunción de este puesto por parte del nebricense puede además reforzarse con la relectura de una interesante composición poética que Pedro Mártir de Anglería le dirige hacia 1506. Se trata del poema *In Ianum* que el humanista milanés escribe, al parecer por encargo del mismo Nebrija, para celebrar el acuerdo entre Fernando el Católico y su yerno, Felipe el Hermoso. El poema culmina con los siguientes versos (202-212):

Dulcis amice igitur dic dic, a Nebride tu qui
 Clarum nomen habes, quum sis michi charior inter
 Hispanos musas quoniam noctuque dieque
 Suscipis hospitio et fotas, ne forte gelascant
 Opposita hac facie Saturni et Solis (onusta
 concreta glatie), reparas fructusque recentes
 Excutis ex hortis ipsarum et dulcia ab illis
 Mella legis, quisnam talem meruisse coronam
 Credatur, tanto quem rex dignetur honore
 Illius ut sumptis plectris grato ordine miras
 Cantemus liber pede tu, ast ego carmine laudes.

(Codoñer 1992: 62)

El verso final invita a su amigo Nebrija, caracterizado como sede hispana de las musas, a componer en prosa (“liber pede”) una loa al Rey Católico que acompañe el elogio en verso que le está dedicando Pedro Mártir de Anglería con esta composición. Según parece, la respuesta a tal invitación vendría por parte de Nebrija con la redacción del *Commentum ad In Ianum*, publicado en 1511. Así es como lo interpreta Codoñer (1992: 16): “Esta frase induce incluso a pensar que poema y comentario han sido concebidos simultáneamente o, al menos, que el comentario nebricense ha sido la forma adoptada por nuestro gramático ante la invitación a manifestar su entusiasmo en una composición en prosa”. Pero la atribución del comentario a Nebrija resulta muy dudosa, como ha puesto de manifiesto Martín Baños (2007: 99-102). Además, no parece verosímil que la redacción de un comentario gramatical responda satisfactoriamente a la grandilocuente invitación lanzada por el poeta. Difícilmente un comentario gramatical puede responder al encargo de escribir una loa a un rey. Por otra parte, al llegar al verso 210, el comentador destaca el intertexto virgiliano que en él se esconde (Aen. I, v. 335). Así, el honor de recibir la corona de laurel de manos del Rey Católico aparece de nuevo mediado por una alusión a Virgilio, el vate por antonomasia. La fecha *post quem* del comentario es sin duda 1509, entre otros motivos porque en él se menciona la condición de cronista regio de Nebrija, alcanzada el 21 de marzo de ese año. A nuestro juicio, si se descarta que la composición “liber pede” solicitada a Nebrija sea el mismo comentario al poema de su amigo, hay que concluir, a partir de las sugerencias interpretativas recogidas en ese mismo comentario, que la referencia va más bien dirigida a la obra historiográfica que, en clave

virgiliana, iba a emprender en breve el nebrisenense, quien para la fecha ya había editado su *Muestra de las antigüedades de España*.³⁷

Conclusión

Nos preguntábamos al principio de este artículo si se podía hablar de una “*Eneida* de Antonio de Nebrija”, más allá del comentario gramatical que le dedicó y que solo se publicó póstumamente.³⁸ En efecto, creemos haber demostrado que el cronista real llevó a cabo una recepción compleja del poema épico virgiliano y que supo adaptarlo a sus coordenadas ideológicas mediante una tupida red de alusiones. Esta red es uno de los rasgos que más decisivamente distancian a Nebrija de Fernando de Pulgar, cuya crónica sigue como fuente historiográfica principal, pero transformándola en profundidad al darle un formato que podemos llamar ya plenamente renacentista por su uso intensivo de los modelos clásicos latinos, entre los que destaca Virgilio, y no tanto los historiadores antiguos. La apropiación nebrisenense del vate mantuano se concreta, muy especialmente, en una relectura de la idea de la *restitutio Troiae* que guía en la *Eneida* el destino de los troyanos: serán ahora los españoles, encabezados por los Reyes Católicos y sus sucesores, quienes llevarán a cabo la *restitutio* de la Hispania perdida. El proceso de la Reconquista que, prácticamente detenido desde los tiempos de Alfonso XI, reactivaron los Reyes Católicos con gran éxito militar y político se nos aparece por tanto como el principal vector ideológico de las operaciones historiográficas de Nebrija.

Esto nos permite enlazar con una conclusión de carácter más general que, por otra parte, ya ha sido profusamente señalada por la crítica: la naturaleza

37. El problema de la autoría del *Commentum ad In Ianum* sigue abierto. Puesta en duda la atribución a Nebrija de Codoñer (1992: 14-16), Martín Baños (2007: 99), que únicamente asigna a Nebrija las tareas de prologuista y editor, solo sugiere la posibilidad de la autoría de “un tercero”, de identidad desconocida. Creemos por nuestra parte que debería tomarse en serio la posibilidad de que fuera el mismo Pedro Mártir de Anglería quien comentara su propio poema, una práctica nada sorprendente y que el mismo Nebrija había llevado a cabo con sus *Vafre dicta philosophorum*. Solo así podría explicarse que el comentarista utilice en alguna ocasión la primera persona (“dico”) para referirse al contenido de algunos versos del poema. Codoñer (1992: 69) recoge en nota este fenómeno, “que indica aparentemente identidad del autor de poema y comentario”, pero rechaza la hipótesis y lo considera una errata.

38. No deja de ser llamativo que las *Ecphrases* virgilianas se publicaran, con una *praefatio* de Sancho de Nebrija que ha analizado Díaz de Bustamante (1993), casi al mismo tiempo y en las mismas circunstancias que sus obras historiográficas, habiendo quedado inéditas en vida del autor. Según la prosaica conclusión de Díaz de Bustamante (1993: 132-133), las razones de la edición póstuma de las *Ecphrases* fueron ante todo económicas. Algo más podemos decir sobre las obras historiográficas que, concluidas o no, Sancho de Nebrija dirige en su carta-prólogo al príncipe de España, quien quizá auspició su publicación, para que con ellas el futuro Felipe II conociera las gestas de sus bisabuelos. Sobre esto, véase Tate (1992).

marcadamente patriótica (utilizando un término algo anacrónico: nacionalista) del humanismo renacentista y particularmente de su modulación hispana. Así lo señaló Di Camillo (1976: 295): “El acento en la cultura nacional y el reconocimiento de la antigüedad española independiente de Roma, como hemos visto en Nebrija, fue un factor de importancia capital en las nuevas aproximaciones de los humanistas al mundo antiguo”. Y, haciendo alusión también al clásico estudio de Di Camillo, Biersack (2009: 34) concluye con gran acierto que “la Reconquista ocuparía en este pensamiento histórico el lugar que el Renacimiento tenía para los humanistas italianos”. Cierta caracterización excesivamente divulgada del humanismo renacentista como un movimiento cosmopolita, europeo o internacional, sin interés por las fronteras nacionales, se nos muestra desde este punto de vista como superficial y apresurada, cuando no errónea por completo.³⁹

El ejemplo de Nebrija nos enseña más bien que el Renacimiento del mundo clásico al que aspiraban los humanistas estaba mediado en todo momento por un correlativo Renacimiento político de su patria. El humanismo español es en este sentido un caso muy particular por su historia medieval: ya Alfonso de Cartagena había señalado que en España la “barbarie” medieval llega con la invasión musulmana. Así pues, el proceso de reducción y eliminación de esa barbarie coincidiría puntualmente con el restablecimiento del esplendor antiguo. Por ello, al recibirse a partir del siglo xv las primeras influencias del humanismo italiano, esta corriente será asumida también en su aspecto patriótico, transplantado de Italia a España, como hizo notar Gómez Moreno (1994: 20): “nuestra Península no sólo se aprovechó de las aportaciones de los humanistas italianos, como en el resto de Europa, sino que en gran medida supo asimilar su misma esencia nacionalista”. Así pues, en el pensamiento histórico del humanismo español, que tan paradigmáticamente representa Nebrija en sus obras historiográficas, el proceso que convencionalmente llamamos Reconquista se hace esencialmente equivalente a lo que solemos llamar Renacimiento.⁴⁰ La Reconquista, como modulación hispana del Renacimiento, nos remite a una idea más restringida de este pensamiento histórico que aparece muy vinculada a la reivindicación (constante en Nebrija, como hemos visto) de los vestigios del pasado roma-

39. Véase, por ejemplo, la postura de Julián Marías cuando, a propósito de Vives, describe a los humanistas como “hermandad minoritaria característica del Renacimiento, europea, cosmopolita, cuya verdadera ‘patria’ era sobre todo la lengua latina” (*apud* Salvador Caja 1994: 9).

40. Es sabido que la idea de Reconquista ha recibido críticas por parte de los historiadores contemporáneos, especialmente a partir del influyente trabajo de Barbero y Vigil (1984). Para un estado de la cuestión, véase García Fitz (2009) y Ríos Saloma (2011). La idoneidad del rótulo es un debate historiográfico que no afecta, sin embargo, a lo que aquí sostenemos, porque solo nos referimos al punto de vista ideológico “emic” de los autores de finales del siglo xv y de principios del xvi. Que estos tenían una noción de restauración o restitución de una unidad política perdida es algo indiscutible, al margen de lo que se opine sobre la pertinencia de esta idea en su uso historiográfico actual.

no, de las antigüedades hispanas. Porque no es el mundo antiguo, en general, el que “renace” con el Renacimiento, sino partes concretas de ese mundo “recortadas” de acuerdo con los intereses políticos del momento. Así, la Antigüedad que Nebrija hace “renacer” mediante su actividad humanística no es otra que la Antigüedad específicamente hispana, como se deja ver en su particular apropiación de la *Eneida* de Virgilio, a la que no accede “directamente”, libre de las premisas y preconcepciones propias de su situación histórica, sino que es leída en consonancia con la tradición representada por autores hispanos medievales como Enrique de Villena, acentuando de esta manera su interpretación como documento histórico-político, más que como monumento de la épica.

Bibliografía

- ALCINA, Juan F., *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.
- AMO LOZANO, Milagros del, *Los Comentarios de Nebrija a Persio. Edición y estudio. Segunda parte: edición*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- ARRIBAS, María Luisa (ed.), *Guerra de Granada (De bello Granatensi)*, Madrid, UNED, 1990.
- ARRIBAS, María Luisa, “Las *Décadas* de Nebrija, ¿traducción de la Crónica de Hernando del Pulgar?”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*. Vol. 1, coord. José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea, Alcañiz, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, pp. 283-294.
- BARBERO, Abilio, y Marcelo VIGIL, *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista*, Barcelona, Ariel, 1984.
- BARTON, Simon, “The Historical Context of the *Poema de mio Cid*”, en *A Companion to the Poema de mio Cid*, coord. Irene Zaderenko y Alberto Montaner, Leiden, Brill, 2018, pp. 297-319.
- BAUTISTA MUÑOZ, Juan, *Elogio de Antonio de Lebrija leído en junta pública de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1796.
- BELL, Christopher, *Portugal and the Quest for the Indies*, Nueva York, Barnes & Noble, 1974.
- BELTRÁN, Vicenç, “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, coord. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 27-53.
- BICKEL, Ernst, “Vates bei Varro und Vergil”, *Rheinisches Museum*, XCIV (1951), pp. 257-314.
- BIERSACK, Martín, “Los Reyes Católicos y la tradición imperial romana”, *eHumanista*, XII (2009), pp. 33-47, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume12/Biersack.pdf>.
- BONMATÍ, Virginia, “*Sermo latinus, sermo hispanicus y sermo hispanus* en la obra gramatical de Antonio de Nebrija”, en *Nebrija V centenario: Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Volumen I: La obra de Nebrija*, coord. Ricardo Escavy, José Miguel Hernández Terrés y Antonio Roldán Pérez, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, pp. 139-148.
- BONMATÍ, Virginia, *Humanistas europeos (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Editorial Complutense, 2006.
- BONMATÍ, Virginia (ed.), *Elio Antonio de Nebrija. Poésías Latinas*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2013.
- BONMATÍ, Virginia, y Felicidad ÁLVAREZ (eds.), *Nebrija historiador*, Lebrija, Publicaciones de la “Muy Ilustre, Antigua y Real Hermandad de los Santos” de Lebrija, 1992.

- CASAS RIGALL, Juan, *Humanismo, gramática y poesía. Juan de Mena y los autores en el canon de Nebrija*, Santiago de Compostela, USC, 2010.
- CATALÁN, Diego, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2001.
- CÁTEDRA, Pedro M. (ed.), *Enrique de Villena. Traducción y glosas de la Eneida. Libro primero*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989.
- CODOÑER, Carmen (ed.), *E. Antonio de Nebrija. Comentario al poema In Ianum de Pedro Mártir de Anglería. Introducción, edición crítica y traducción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1992.
- CODOÑER, Carmen, “El comentario gramatical de Nebrija”, en *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, coord. Carmen Codoñer y Juan Antonio González Iglesias, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 169-178.
- CODOÑER, Carmen, “Tres cronistas reales: Alfonso de Palencia, Antonio de Nebrija y Lucio Marineo Sículo”, *La corónica*, XXXVII, núm. 1 (2008), pp. 111-143, <<https://doi.org/10.1353/cor.0.0014>>.
- CODOÑER, Carmen, y Juan Antonio GONZÁLEZ IGLESIAS (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.
- CONDE SALAZAR, Matilde (ed.), *Cerco al reino de Granada (Aelii Antonii Nebrissensis rerum a Ferdinando et Elisabe Hispaniarum felicissimis Regibus gestarum decadis secundae liber secundus)*, Madrid, UNED, 1992.
- DI CAMILLO, Ottavio, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Torres, 1976.
- DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel, “Nota a los prolegómenos del *Virgilio* de Nebrija”, *Anuario de Letras*, XXXI (1993), pp. 121-133, <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/788>>.
- EDMUNDS, Lowell, *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, “La historiografía alfonsí y post-alfonsí en sus textos: nuevo panorama”, *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, XVIII-XIX (1993), pp. 101-132, <<http://hdl.handle.net/10486/660432>>.
- GALINDO, Pascual, y Luis ORTIZ (eds.), *Antonio de Nebrija. Gramática castellana. Texto establecido sobre la ed. “princeps” de 1492. Vol. 1*, Madrid, Junta del Centenario, 1946.
- GARCÍA FITZ, Francisco, “La Reconquista: un estado de la cuestión”, *Clío & Crimen*, VI (2009), pp. 142-215, <<https://drive.google.com/file/d/1IwSPKFLtQw1NOJrNvxMhz2K0k-0gesPL/view>>.
- GARCÍA JURADO, Francisco, *La Eneida de Borges. Regreso a una obra subterránea*, Madrid, Guillermo Escolar, 2021.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos, 1994.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, y Teresa JIMÉNEZ CALVENTE, “Entre edenismo y *aemulatio* clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos”, *Silva*, 1 (2002), pp. 113-140.

- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, “El humanista y los príncipes: Antonio de Nebrija, inventor de las empresas heráldicas de los Reyes Católicos”, en *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, coord. Carmen Codoñer y Juan Antonio González Iglesias, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 59-76.
- GONZÁLEZ LLUBERA, Ignacio (ed.), *Gramática de la lengua castellana (Salamanca, 1492). Muestra de la Historia de las antigüedades de España. Regras de Ortographía en la lengua castellana*, Londres, Oxford University Press, 1926.
- GONZÁLEZ VEGA, Felipe (ed.), *Aurelii Prudentii Clementis V. C. libelli cum commento Antonii Nebrissensis. Estudio, edición crítica y traducción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- GONZÁLEZ VEGA, Felipe, “La retórica de la providencia como narración en la obra historiográfica de Antonio de Nebrija”, *Studia Philologica Valentina*, XII, núm. 9 (2010), pp. 85-103, <https://www.uv.es/sphv/12/05_gonzalez12.pdf>.
- GONZÁLEZ VEGA, Felipe, “Poesía de la imagen y representación del tiempo. Unos poemas inéditos de Nebrija en un folleto de calendas romanas”, *Minerva*, XXIV (2011), pp. 31-58, <<https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/2589/2039>>.
- HEIL, Andreas, *Alma Aeneis. Studien zur Vergil- und Statiusrezeption Dante Alighieris*. Frankfurt, Lang, 2002.
- HINOJO, Gregorio, “Quod Numantia non est ea quae vulgo dicitur Zamora sed Soria, aut vicus in agro illius”, en *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez. Vol. 1*, coord. Roberto Dengler Gassin, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991, pp. 403-411.
- HINOJO, Gregorio, *Obras historiográficas de Nebrija. Estudio filológico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1992.
- HINOJO, Gregorio, “Reminiscencias virgilianas en las obras históricas de Nebrija”, *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, XLIV, núm. 133-135 (1993), pp. 181-191, <<https://summa.upsa.es/pdf.vm?id=3365&lang=es>>.
- JANIN, Erica, “Una vez más sobre el género del poema de Alfonso Onceno: ¿historiografía en verso o épica?”, *Estudios de historia de España*, XXI, núm. 1 (2019), pp. 1-25, <<https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/EHE/article/view/2096>>.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa, “Teoría historiográfica a comienzos del siglo XVI”, en *Imágenes históricas de Felipe II*, coord. Alfredo Alvar Ezquerro, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 197-215.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa, “Nebrija, poeta áulico: la *Peregrinatio Regis et Reginae ad Sanctum Iacobum*. Edición, traducción y estudio”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, XX (2010), pp. 63-95, <<https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/141421>>.
- LACARRA, María Eugenia, *El Poema de Mio Cid. Realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa, 1980.

- LAWRANCE, Jeremy, “Nebrija y el comentario de textos”, *Ínsula*, núm. 551 (1992), pp. 15-17.
- LAWRANCE, Jeremy, “*Fabulosa illa aurea secula*: The Idea of the Golden Age at the Court of Isabel”, en *The Spain of the Catholic Monarchs: Papers From the Quincentenary Conference*, coord. David Hook, Bristol, University of Bristol, 2008, pp. 1-43.
- LÓPEZ DE TORO, José, *Historia de la guerra de Navarra de Elio Antonio de Nebrija. Estudio y traducción*, Madrid, Edición del Duque de Alba, 1953.
- LORECK, Christoph, *Endymion and the “labyrinthian Path to Eminence in Art”*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- MAESTRE MAESTRE, José María, “La *Divinatio in scribenda historia* de Nebrija”, *Euphrosyne*, XXIII (1995), pp. 141-173, <<https://doi.org/10.1484/j.euphr.5.125978>>.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro, “De *Virgilius* a *Vergilius*. Poliziano y la bibliografía de Antonio de Nebrija”, *Revista de filología española*, LXXXVII, núm. 1 (2007), pp. 79-102, <<https://doi.org/10.3989/rfe.2007.v87.i1.26>>.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro, “Los manuscritos de Antonio de Nebrija. Un inventario razonado”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras*, XXIII (2015), pp. 213-308, <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5385002.pdf>>.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro, *La pasión de saber. Vida de Antonio de Nebrija*, Huelva, Universidad de Huelva, 2019.
- MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth (ed.), *Antonio de Nebrija: Epithalamium. Introducción, edición, traducción*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2013.
- MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth, “El *Epithalamium* de Antonio de Nebrija y la *Oratio* de Cataldo Parísio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla”, en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 955-971.
- MATA CARRIAZO, Juan de (ed.), *Crónica de los Reyes Católicos. Fernando del Pulgar*, Granada, Marcial Pons, 2008, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Problemas de la poesía épica*, Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1951.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *En torno al “Poema del Cid”*, Barcelona, EDHASA, 1963.
- MIGUEL-PRENDES, Sol, *El espejo y el piélago. La “Eneida” castellana de Enrique de Villena*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, “Épica, historicidad, historificación”, en *El “Poema de Mio Cid” y la épica medieval castellana: nuevas aproximaciones críticas*, coord. Juan Carlos Conde y Amaranta Saguar, London, Queen Mary University of London, 2015, pp. 17-53.
- MORALES, Ambrosio de, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phe-lipe II, a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias, para reconocer*

- las reliquias de santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*, Madrid, Antonio Marín, 1765.
- MORREALE, Margherita, “Las *Bucólicas* de Virgilio en el *Vocabulario latino-español* de Nebrija (y en pasajes correspondientes de Juan del Encina”, *Emerita*, LVI, núm. 1 (1988), pp. 3-24, <<https://doi.org/10.3989/emerita.1988.v56.i1.601>>.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. Carmen Lozano, Barcelona, Real Academia Española, 2011.
- NEWMAN, John K., *The Concept of Vates in Augustan Poetry*, Bruselas, Latomus, 1967.
- OLMEDO, Félix G., *Nebrija (1441-1522) delbelador de la barbarie, comentador eclesiástico, pedagogo-poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1942.
- ODRIOZOLA, Antonio, “La caracola del Bibliófilo Nebrisense o La casa a cuestras indispensable al amigo de Nebrija para navegar por el proceloso de sus obras”, *Revista de Bibliografía Nacional*, VII (1946), pp. 3-114.
- PALACIOS JURADO, Helena, “La Sibila en la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, X, núm. 18 (2018), pp. 65-97, <[https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-12-26-8.%20Sibila%20Helena%20\(digital\).pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-12-26-8.%20Sibila%20Helena%20(digital).pdf)>.
- PENNA, Mario (ed.), *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, 1959.
- RÍOS SALOMA, Martín Federico, *La Reconquista. Una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Marcial Pons, 2011.
- RUSSELL, Peter E., *Temas de “La Celestina”*, Barcelona, Ariel, 1978.
- SALVADOR CAJA, Gregorio, “Nebrija como iniciador de la lexicografía española”, en *Nebrija V centenario: Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Volumen I: La obra de Nebrija*, coord. Ricardo Escavy, José Miguel Hernández Terrés y Antonio Roldán Pérez, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, pp. 5-22.
- SÁNCHEZ ALONSO, Benito, “Nebrija, historiador”, *Revista de Filología Española*, XXIX (1945), pp. 129-152.
- SMITH, Colin, “On the Distinctiveness of the *Poema de Mio Cid*”, en “*Mio Cid*” *Studies*, coord. Alan Deyermond, Londres, Tamesis Books, 1977, pp. 161-194.
- SUAÑA Y CASTELLET, Hemeterio, *Elogio del cardenal Jiménez de Cisneros, seguido de un estudio crítico-biográfico del maestro Elio Antonio de Nebrija*, Madrid, Aribau, 1879.
- TATE, Robert B., *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970.
- TATE, Robert B., “Sancho de Nebrija y su antología historiográfica”, *Ínsula*, núm. 551 (1992), pp. 17-19.
- TATE, Robert B., “La historiografía del reinado de los Reyes Católicos”, en *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, coord. Carmen Codoñer y Juan Antonio González Iglesias, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 17-28.
- VALTIERRA LACALLE, Ana, “La Sibila de Cumas: revalorización y cristianización

medieval de una iconografía de origen romano”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, XII, núm. 22 (2020), pp. 39-70, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2020-12-29-SibilaCumas_Valtierra.pdf>.

VILÀ, Lara, “Fama y verdad en la épica quinientista española. El virgilianismo político y la tradición castellana del siglo xv”, *Studia Aurea*, IV (2010), pp. 1-35, <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaeurea.34>>.

YARZA URQUIOLA, Valeriano (ed.), *Comentario al Carmen Paschale y a dos himnos de Sedulio. Introducción, edición crítica y traducción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.



Nuevas pruebas estilométricas para negar la autoría cervantina del *Entremés de los romances*

Cristina Ruiz Urbón¹

Universidad de Valladolid / Universidad de Salamanca
cristina.ruiz.urbon@uva.es / cristinaruizurbon@usal.es

Recepción: 09/03/2023, Aceptación: 24/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

En este trabajo ofrecemos una serie de análisis cuantitativos que avalan la autoría no cervantina del *Entremés de los romances*, basados en la comparación de ese texto con treinta y dos entremeses del Siglo de Oro español, de diez autores distintos, entre los que se encuentran los ocho entremeses indubitados del autor del *Quijote*.

Palabras clave

Cervantes; *Entremés de los romances*; atribución de autoría; estilometría; teatro del Siglo de Oro.

Abstract

English title. New stylometric tests to deny the *Entremés de los romances* cervantine authorship.

In this paper we offer a series of quantitative analyzes that support the non-Cervantine authorship of the *Entremés de los romances*, based on the comparison of that text with thirty-two Spanish Golden Age entremeses, by ten different authors, among which are the eight unquestionable entremeses from *Don Quixote's* author.

Keywords

Cervantes; *Entremés de los romances*; Authorship attribution; Stylometry; Golden Age Theatre.

1. Investigadora posdoctoral Margarita Salas, gracias a una ayuda financiada por el Ministerio de Universidades a través de la Unión Europea (NextGenerationEU).

Estado de la cuestión

El *Entremés famoso de los romances*, publicado por primera vez en la *Parte tercera de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (Valencia, 1611), recoge la historia de Bartolo, un ladrador recién casado que, obsesionado con las historias que lee en el Romancero, decide “dejar su esposa y tierra” para enrolarse en la guerra contra los ingleses, llevándose a su vecino Bandurrio como sirviente y escudero. Tras inmiscuirse en la discusión de pareja de dos pastores, de la que sale malparado, es encontrado por sus familiares y llevado de vuelta a casa, con la esperanza de que, tras una siesta, pueda recuperar la cordura. La comicidad de la pieza reside en el habla arromanzada de los personajes, que van construyendo sus intervenciones sobre la base de más de una treintena de romances populares, fácilmente reconocibles por los espectadores de la época: *Ensílleme el asno rucio*, *La más bella niña*, *Hermano Perico*, *Cabizbajo y pensativo*, *Mira Tarfe que a Daraja*, etc.

Aunque este entremés es uno de los más conocidos del teatro aurisecular español, no lo es tanto por su valía literaria como por su cercanía temático-argumental con la primera salida de don Quijote (*Quijote*, I, capítulos 1-6), lo que ha generado que, desde hace ciento cincuenta años, se debata en torno a su fecha de composición (anterior o posterior a la obra magna cervantina)² y su autoría; entre los candidatos propuestos, encontramos a Luis de Góngora, Juan de Salinas, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Liñán de Riaza, Lope de Vega o el propio Miguel de Cervantes.³

El primero en atribuir este entremés a Cervantes fue Adolfo de Castro, quien consideraba que el autor de *Quijote* “hizo lo que los grandes pintores: trazó un borrón o un ligero dibujo de un gran cuadro, primitivo pensamiento

2. En contra de la tendencia crítica mayoritaria, creemos que el entremés es posterior. Nuestros argumentos se basan en: (i) la presencia del escudero (frente a la ausencia de Sancho Panza en los primeros capítulos de la obra magna cervantina); (ii) la falta de coherencia en la caracterización de los personajes cuerdos, que utilizan un habla arromanzada incluso cuando el destemplado protagonista no está presente en la escena (algo que no le ocurre a don Quijote); (iii) el empleo de la forma versificada, bastante inusual a principios del xvii (de hecho, aunque el primer entremés en verso del que tenemos noticia —*Melisendra*— se publicó en 1605, el mismo año en que vio la luz la primera parte del *Quijote*, el uso de la forma prosificada siguió siendo bastante habitual hasta 1620, momento en que empezó a ser desbancada por la forma versificada, sobre todo de la mano de Quiñones de Benavente); (iv) el empleo de la fórmula sintética *vuesastedes*, frente al uso analítico anterior *vuesa/s merced/es*, que es el que encontramos en el *Quijote*.

3. A lo largo de todos estos años, las teorías en torno a su paternidad han sido muy diversas: Castro (1874), Menéndez Pelayo (1941), Northup (1922) y Rodríguez López-Vázquez (2019), como explicamos más adelante, creen que el autor es Cervantes; Rey Hazas (2006) y Blasco (2013) apuestan por Gabriel Lobo Lasso de la Vega; Millé y Giménez (1930) y López Navío (1959-1960) piensan en algún enemigo de Lope de Vega, como Góngora, Salinas o el mismo Cervantes; y Pérez López (2009), por el contrario, señala a Liñán de Riaza, gran amigo del Fénix, que pudo escribirla, tal vez, en connivencia con él.

que luego desenvolvió en un libro admirable” (1874: 140); una atribución tan defendida por unos (Menéndez Pelayo 1941, Northup 1922 y Rodríguez López-Vázquez 2019) como rechazada por otros (Menéndez Pidal 1964, Márquez Villanueva 1983, Campo 1948, Carreira 1998, Rey Hazas 2006, Pérez López 2009, Ruiz Urbón 2010 y Blasco 2013).

En un trabajo anterior, publicado en el año 2010, defendimos que Cervantes no era su autor, basándonos para ello en una serie de pruebas (temático-argumentales, estructurales, métricas, léxicas, gramaticales, etc.) que alejaban el idiolecto de esta pieza del cervantino (Ruiz Urbón 2010); y aunque Alfredo Baras Escolá considera que “ya nadie es partidario de la autoría de Cervantes” (2012: 200), lo cierto es que recientemente Alfredo Rodríguez López-Vázquez ha vuelto a poner el foco sobre él (2019). Tras analizar en profundidad dos pasajes del entremés —uno en quintillas (30 versos) y otro en redondillas (20 versos) y, en consecuencia, no contaminados por la inserción de romances ajenos— asegura que,

la obra debe ser considerada como cervantina, en tanto no se proponga a un autor que en el período 1590-1600 use secuencias de quintillas del tipo *aabba* y use también la forma rústica ¡Dolo (a huego)!, manteniendo además un uso similar al de Cervantes para esos otros trece índices autoriales (238).

Vayamos por partes. Rodríguez López-Vázquez argumenta, en primer lugar, que la utilización de una secuencia de seis quintillas seguidas de tipo 5 (*aabba*) es una rareza, tomando como referencia el estudio de Morley y Bruerton sobre la cronología de las comedias de Lope de Vega, en donde este tipo de quintilla siempre aparece en combinación con una de tipo 1 (*ababa*) o de tipo 2 (*abbab*); advierte, sin embargo, que este uso tan particular sí se da en Cervantes, en su comedia *La casa de los celos*.⁴ Aunque es cierta la cercanía combinatoria entre las quintillas que figuran en la apertura del entremés y este pasaje de la comedia cervantina, no nos parece acertado que se estipule la rareza de esta combinación basándose únicamente en su no aparición en las

4. Reproducimos, a continuación, el fragmento de *La casa de los celos* al que se refiere Rodríguez López-Vázquez (19):

[ESPÍRITU]:	A tu primo entre esa yerba	a
	pondrás, que a mi se reserva	a
	y a mi fuente su salud,	b
	que hasta agora su virtud	b
	en ella el cielo conserva.	a
MALGESÍ:	Volveos por do vinistes	c
	figuras feas y tristes,	c
	que mi primo quedará	d
	adonde esperar podrá	d
	el remedio que no distes.	c

comedias de Lope de Vega. Consideramos, además, que un estudio riguroso de autoría debería abarcar el análisis global del metro, la estrofa y la rima del entremés (Ruiz Urbón 2010: 196-208), y no sólo el de unos cuantos versos seleccionados aleatoriamente.

Su segundo argumento en favor de la autoría cervantina de esta pieza es la utilización de la forma rústica *dolo* como pregunta y no como exclamación, que, según explica, era su uso habitual en el teatro popular breve del siglo XVI, a partir de la expresión “Doylo al huego > Doylo al fuego (del infierno)”; sin embargo, y tal y como reconoce más tarde, “ni Cervantes, ni Góngora, ni Gabriel Lobo Lasso de la Vega usan esta forma arcaizante” (235), por lo que el razonamiento atributivo no parece muy acertado. Además, tal y como anota Rey Hazas en su edición de este entremés, podría tratarse efectivamente de “¡*dolo!*, en el sentido de ‘¡malo, mala cosa!’”, pero también de “¿*dólo?* [...], es decir, ‘¿por dónde [viene]?’”, que es lo más probable” (2006: 88).

En tercer y último lugar, Rodríguez López-Vázquez arguye, basándose en los datos ofrecidos por el *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, que trece de las quince unidades léxicas detectadas en esos dos pasajes del entremés están en Cervantes y sólo una vez en cada uno de los otros autores rastreados (Quevedo, Góngora, Vélez de Guevara, Lasso de la Vega y Lope de Vega) (234-237). No sabemos qué criterios ha seguido para seleccionar esas quince unidades, cuyos resultados, en todo caso, deben interpretarse dentro de la realidad que nos ofrece *CORDE* como repositorio limitado de textos. Tampoco entendemos los parámetros seleccionados, ya que unas veces decide restringir su búsqueda a un intervalo de tan sólo trece años (1600-1613) —intervalo en el que, por ejemplo, no se recoge ninguna obra dramática de Lasso de la Vega— y otras, sin embargo, no. Pero es que, además, y tal vez esto sea lo más relevante, no siempre da cuenta de los resultados obtenidos al margen de esos autores (que es lo que realmente permitiría establecer si se trata de un uso particular de Cervantes o no).

En definitiva: los argumentos atributivos utilizados por Rodríguez López-Vázquez nos parecen insuficientes para ahijar una obra a un determinado autor; argumentos que están basados, por otra parte, en el análisis arbitrario de algunos fragmentos sueltos del entremés (50 versos), ya que, en su opinión, “someter el texto íntegro [...] a un análisis de estilometría cuantitativa implica darle la misma importancia a los textos ajenos al autor que a los textos escritos en quintilla y redondilla, que sí son propios del autor de la obra” (238). Es cierto que la presencia de versos romanceriles complica enormemente el estudio atributivo de esta pieza; pero, si se identifican y eliminan todos esos versos, podemos aplicar diferentes técnicas estilométricas que permitan contrastar los usos lingüísticos de su autor con los utilizados por otros diez entremesistas de la época, incluido Cervantes, a fin de determinar si éste puede ser o no su autor y con qué grado de probabilidad.

Descripción del corpus de análisis

El corpus de análisis lo integran un total de treinta y tres entremeses del Siglo de Oro español (Figura 1):⁵

a) Texto dubitado: *Entremés de los romances*. Aunque el texto tiene 2243 palabras, nosotros trabajaremos con una versión reducida, de 1164 palabras, obtenida tras la eliminación de los versos que son reproducción literal o cuasi literal de conocidos romances de la época.⁶

b) Textos indubitados: Treinta y dos entremeses de diez autores distintos (Francisco de Ávila, Gaspar de Barrionuevo y Carrión, Luis de Belmonte Bermúdez, Alonso de Castillo Solórzano, Miguel de Cervantes, Antonio Hurtado de Mendoza, Francisco de Quevedo, Luis Quiñones de Benavente, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Luis Vélez de Guevara). Hemos contemplado entremeses en prosa (EP) y en verso (EV), si bien para ciertos análisis utilizaremos únicamente aquellos escritos en verso, ya que éste es el vehículo de expresión del entremés dubitado.

5. Los entremeses han sido tomados de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, de la *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores* (Madrid, 1657) (Menéndez Pelayo, ed., 1903), de la *Colección de entremeses* de Emilio Cotarelo y Mori (1911), del *Itinerario del entremés* de Eugenio Asensio (1971) y de Arellano y García Valdés (1997). Para facilitar el tratamiento automatizado de los textos y posibilitar su comparación, los hemos convertido a UTF-8 y hemos modernizado su ortografía, pero manteniendo las variantes gráficas que implican una variante fonética (como *agora* o *oscura*), las contracciones (*desto*, *deso*, *dello*, *daquel*, *agueso*, *esotro*...), las desinencias verbales enclíticas (del tipo *cogióla* o *teníanme*) y las formas verbales arcaicas (*gustallos*, *enternecella*, *escribille*...). Hemos optado por eliminar los títulos, la lista de figuras y el nombre del personaje que antecede a cada intervención; sí hemos mantenido, en cambio, las acotaciones, que en ciertos autores —como Cervantes— resultan idiosincrásicas.

6. Estos son los romances utilizados por el anónimo entremesista, por orden de aparición: (1) *Ensíllenme el asno rucio* (vv. 31-45, 63-70, 71-74, 76-78); (2) *La más bella niña* (vv. 93-94, 97-98, 101-102, 105-106, 107-110, 126-127); (3) *Hermano Perico* (vv. 132-135, 136-139, 140-193); (4) *Cabizbajo y pensativo* (vv. 204-205, 206-221, 226-229); (5) *Mira Tarfe que a Daraja* (v. 238-251, 258-261, 401); (6) *Mal hubiese el caballero* (vv. 287-288); (7) *De Mantua salió el marqués* (vv. 292-293, 306-313, 314-317, 318-321, 324-325, 324-339, 344-345, 349-355, 358-361); (8) *¿Dónde estás, señora mía?* (vv. 294-301); (9) *Dime, Bencerraje amigo* (vv. 384-389); (10) *Galiana está en Toledo* (v. 393); (11) *Si tienes el corazón* (vv. 396-397); (12) *Por una nueva ocasión* (v. 400); (13) *Rendido está Reduán* (v. 402); (14) *De las montañas de Jaca* (v. 403); (15) *Elicio, un pobre pastor* (v. 404); (16) *En una pobre cabaña* (v. 405); (17) *Con semblante desdeñoso* (v. 406); (18) *De pechos sobre una vara* (v. 407); (19) *Bravonel de Zaragoza* (v. 408); (20) *Discurriendo en la batalla* (v. 409); (21) *Por muchas partes herido* (v. 410); (22) *Rotas las sangrientas armas* (v. 411); (23) *Sale la estrella de Venus* (v. 412); (24) *Rompiendo la mar de España* (v. 413); (25) *Después que con alboroto* (v. 414); (26) *Entró la maldaridada* (v. 415); (27) *En un caballo ruano* (v. 416); (28) *¡Fuera, fuera! ¡Aparta, aparta!* (v. 417); (29) *Todos dicen que soy muerto* (v. 424); (30) *Dígame tú la serrana* (v. 425); (31) *Azarque, indignado y fiero* (vv. 426-427); (32) *Azarque vive en Ocaña* (v. 429); (33) *Ardiéndose estaba Troya* (v. 470). Hemos eliminado los versos que son reproducción literal y también aquellos en los que la copia es más que evidente, aunque se alteren sólo algunas palabras, como ocurre, por ejemplo, con la afirmación de Bartolo “veintidós palos me han dado, / que el menor era mortal”, que en boca de Valdovinos era “veinte y dos heridas tengo / que cada una es mortal”.

Autor	Título	Etiqueta	Extensión
Anónimo	<i>Los romances</i>	Dub_EV_romances	2243 palabras
		Dub_EV_romances_R	1164 palabras
Ávila	<i>Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha</i>	Av_EV_quijote	2 584 palabras
	<i>El mortero y chistes del sacristán</i>	Av_EV_mortero	2268 palabras
Barrionuevo	<i>El triunfo de los coches</i>	Barr_EP_triufo	4701 palabras
Belmonte	<i>Sierra Morena de las mujeres</i>	Belm_EV_sierra	1012 palabras
	<i>Una rana hace ciento</i>	Belm_EV_rana	871 palabras
Castillo Solórzano	<i>El barbador</i>	Cast_EV_barbador	1294 palabras
	<i>El comisario de figuras</i>	Cast_EV_comisario	1422 palabras
Cervantes	<i>El juez de los divorcios</i>	Cerv_EP_juez	3004 palabras
	<i>El rufián viudo</i>	Cerv_EV_rufian	2748 palabras
	<i>La elección de los alcaldes de Daganzo</i>	Cerv_EV_eleccion	2386 palabras
	<i>La guarda cuidadosa</i>	Cerv_EP_guarda	3684 palabras
	<i>El vizcaino fingido</i>	Cerv_EP_vizcaino	4418 palabras
	<i>El retablo de las maravillas</i>	Cerv_EP_retablo	3300 palabras
	<i>La cueva de Salamanca</i>	Cerv_EP_cueva	3568 palabras
Hurtado de Mendoza	<i>El viejo celoso</i>	Cerv_EP_viejo	3790 palabras
	<i>Getafe</i>	Hurt_EV_getafe	1602 palabras
	<i>El examinador Miser Palomo</i>	Hurt_EV_miser1	2353 palabras
Quevedo	<i>Miser Palomo, el médico del espíritu</i>	Hurt_EV_miser2	2108 palabras
	<i>El marido Pantasma</i>	Quev_EV_marido	1748 palabras
	<i>El niño y Peralvillo de Madrid</i>	Quev_EV_niño	1390 palabras
	<i>La vieja Mutañones</i>	Quev_EP_vieja	2102 palabras

Autor	Título	Etiqueta	Extensión
Quiñones de Benavente	<i>El ventero</i>	Quin_EV_ventero	1437 palabras
	<i>Los sacristanes</i>	Quin_EV_sacristanes	1824 palabras
	<i>El barbero</i>	Quin_EV_barbero	986 palabras
	<i>El borracho</i>	Quin_EV_borracho	1859 palabras
Salas Barbadillo	<i>El buscaoficios</i>	Salas_EP_buscaoficios	3941 palabras
	<i>Los mirones de la Corte</i>	Salas_EP_mirones	2254 palabras
	<i>El caprichoso en su gusto</i>	Salas_EV_caprichoso	3510 palabras
Vélez de Guevara	<i>El comisario contra los malos gustos</i>	Salas_EV_comisario	2729 palabras
	<i>La burla más sazonada</i>	Vel_EV_burla	1144 palabras
	<i>Los atarantados</i>	Vel_EV_atarantados	1440 palabras
	<i>Antonia y Perales</i>	Vel_EV_antonia	1094 palabras

Figura 1.

Corpus de análisis (autor, título, etiqueta y extensión)

Análisis estilométricos de atribución de autoría

Para dar respuesta al objetivo de nuestro trabajo, en los siguientes subapartados llevaremos a cabo siete pruebas de carácter estilométrico: (i) análisis de la distribución de la frecuencia de las palabras más empleadas en los textos; (ii) análisis de componentes principales aplicado a la distancia delta; (iii) clasificación supervisada por aprendizaje automático; (iv) verificación de autoría con General Imposters; (v) estudio de las palabras de función (orden de frecuencia, frecuencia relativa y PCA); (vi) análisis de la frecuencia de las distintas clases de palabras; y (vii) uso y frecuencia relativa de las conjunciones coordinadas y subordinadas adverbiales. Trabajaremos principalmente con lenguaje de programación R —unas veces a través de librerías y otras con *scripts* personalizados—, aunque para ciertos análisis utilizaremos los datos y gráficos ofrecidos por *Voyant Tools* (<https://voyant-tools.org/>).⁷

7. De un tiempo a esta parte, los análisis estilométricos —y, en especial, la distancia delta— han servido para ofrecer importantes teorías sobre la autoría de varias piezas del Siglo de Oro, como *El Lazarillo de Tormes* (Rosa y Suárez 2016), el *Quijote* apócrifo (Blasco 2016 y Riñler-Pipka 2016), *La conquista de Jerusalén* (Cerezo Soler y Calvo Tello 2019) o *La francesa Laura* (Cuéllar y Vega García Luengos 2023).

Análisis de la distribución de la frecuencia de las palabras más empleadas en los textos (Distancia delta, 1-grama de palabra)

La distancia delta es uno de los procedimientos estilométricos más usados hoy en día para cuantificar el grado de similitud y disimilitud entre un determinado conjunto de textos. Esta medida, propuesta por John Burrows, se sustenta en la idea de que la variación en las frecuencias de las palabras más empleadas en los textos permite establecer conclusiones sobre su autoría: “the mean of the absolute differences between the z-scores for a set of word-variables in a given text-group and the z-scores for the same set of word-variables in a target text” (2002: 271).⁸

Para calcular las redes léxicas resultantes de aplicar la distancia delta al texto expurgado del *Entremés de los romances* (Dub_EV_romances_R), utilizamos la función Stylo del paquete Stylo (Eder, Rybicki y Kestemont 2016) y seleccionamos el idioma español, el algoritmo delta de Eder, diseñado específicamente para las lenguas flexivas (Eder’s Delta), y 1-grama de palabra para las 1000 palabras más frecuentes (MFW), sin restricciones (0% culled); parámetros que han demostrado tener una fiabilidad superior al 90% en el caso particular de los entremeses del Siglo de Oro español (Ruiz Urbón 2023: 77-83).

Tal y como muestran las tres siguientes figuras, el comportamiento del texto atribuido a Cervantes es muy distinto al de sus entremeses de autoría cierta.⁹ En el primer caso, en el que hemos contemplado la totalidad de los textos indubitados, el *Entremés de los romances* se enmarca en una rama en la que están todos los entremeses de Quevedo, Quiñones de Benavente, Vélez de Guevara y Belmonte, pero sin asociarse directamente con ninguno de ellos; en la rama opuesta, se encuentran los de Cervantes, Hurtado de Mendoza, Ávila, Barrionuevo, Salas Barbadillo y Castillo de Solórzano (Figura 2). En el segundo caso, en el que únicamente hemos tenido en cuenta los textos indubitados en verso, el *Entremés de los romances* pasa a ubicarse en la rama contraria, vinculándose con los dos entremeses de Ávila, pero no de manera directa (Figura 3). Esta inestabilidad en el resultado del texto dubitado, unida al hecho de que su agrupación sea la que más a la izquierda se produce de todo el corpus (es decir, en un número más alto de MFW), nos lleva a pensar

8. Para una explicación detallada del algoritmo de Burrows (Burrows’s Delta) y sus actualizaciones posteriores (Cosine Delta, Eder’s Delta, Hoover’s Delta, Linear Delta, Bray-Curtis, Euclidean, Manhattan, Rotated Delta, Quadratic Delta, etc.), véase Evert, Proisl, Jannidis, Reger, Pielström, Schöch y Vitt (2017).

9. Aunque Stylo proporciona todos los datos resultantes de cada análisis (lista de palabras, tabla de frecuencias, valores delta para cada pareja de textos, etc.), únicamente ofrecemos aquí los resultados en forma de gráfico, ya sea como análisis de conglomerados (*cluster analysis*) o como árboles de consenso (*bootstrap consensus tree*). El resto de elementos pueden consultarse en https://github.com/Cruizurbon/Entremes_de_los_romances.

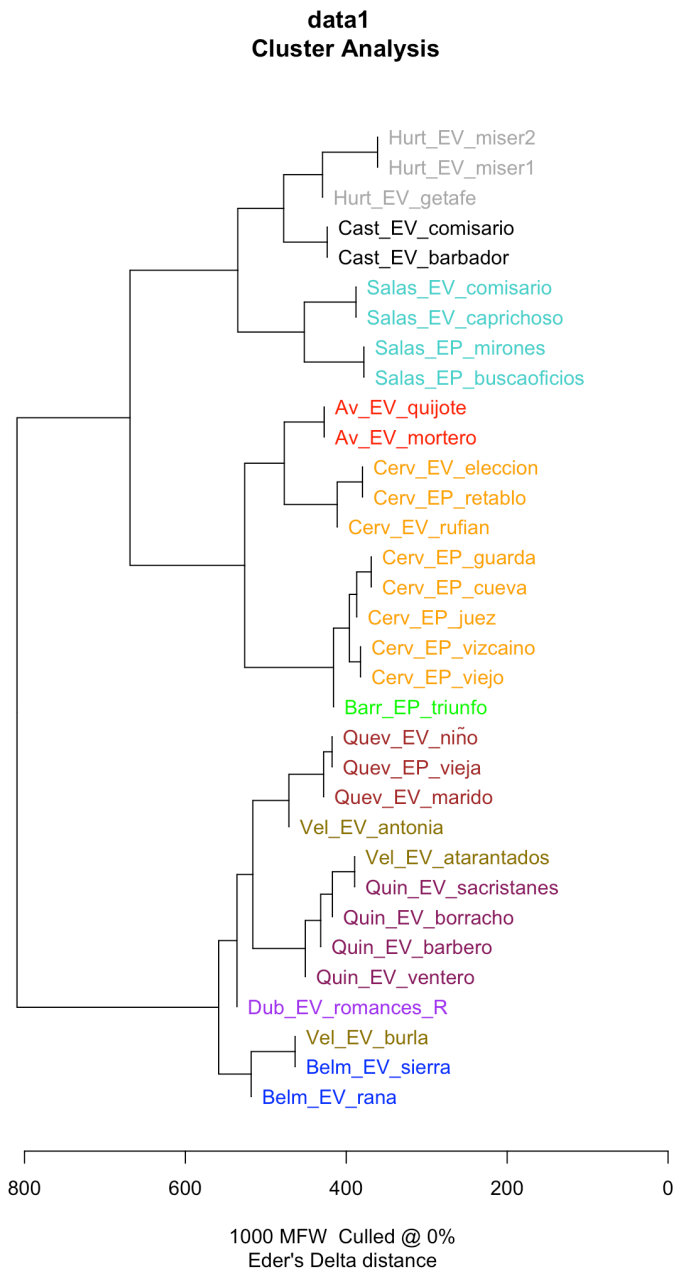


Figura 2.
Distancia delta de 1-grama de palabra entre el *Entremés de los romances* y el corpus de entremeses indubitados (*RStudio*. Stylo. Cluster Analysis. Eder's Delta. MFW 1000. Culled 0%)

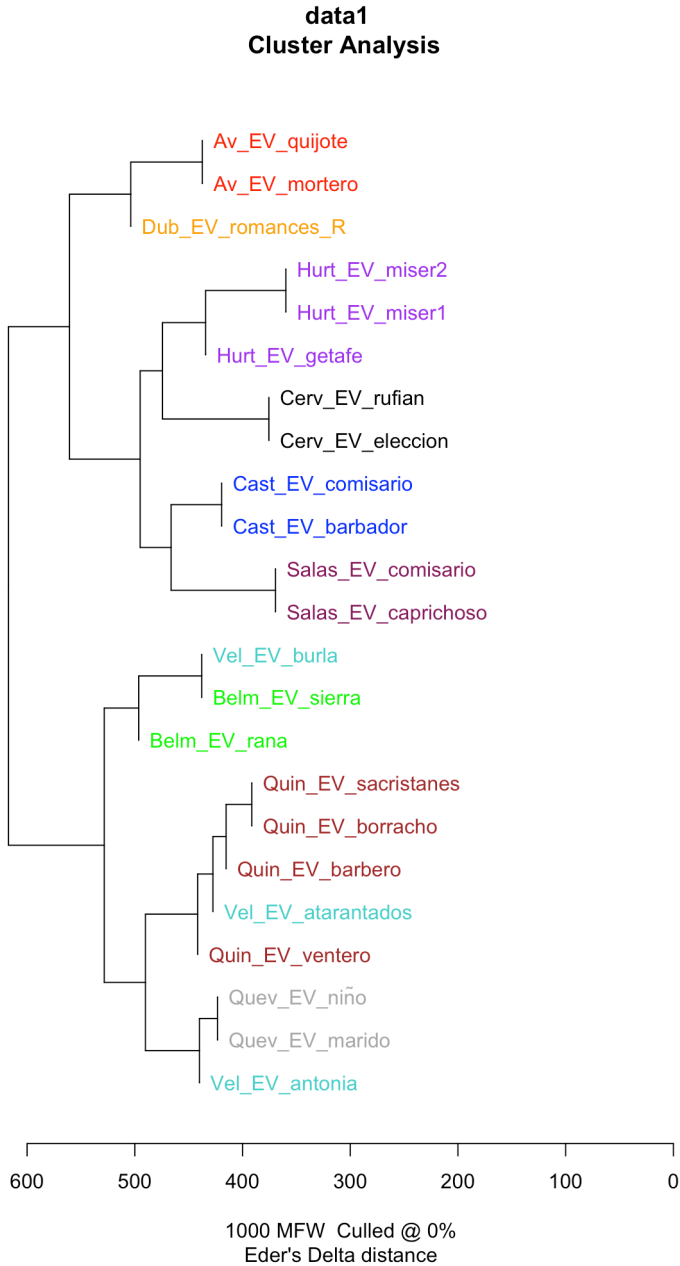


Figura 3.
Distancia delta de 1-grama de palabra entre el *Entremés de los romances*
y el corpus de entremeses indubitados en verso (*RStudio*. Stylo. Cluster Analysis.
Eder's Delta. MFW 1000. Culled 0%)

que el verdadero autor del texto anónimo no está entre ninguno de los que conforman este corpus.¹⁰ En el tercer caso, en el que hemos reducido el corpus de contraste a los ocho entremeses indubitados de Cervantes, la falta de sintonía vuelve a ser evidente (Figura 4). Los ocho entremeses de Cervantes se agrupan en torno a dos ramas, mientras que *El entremés de los romances* aparece ubicado en una tercera rama, alejado de todos ellos. Esta diferenciación

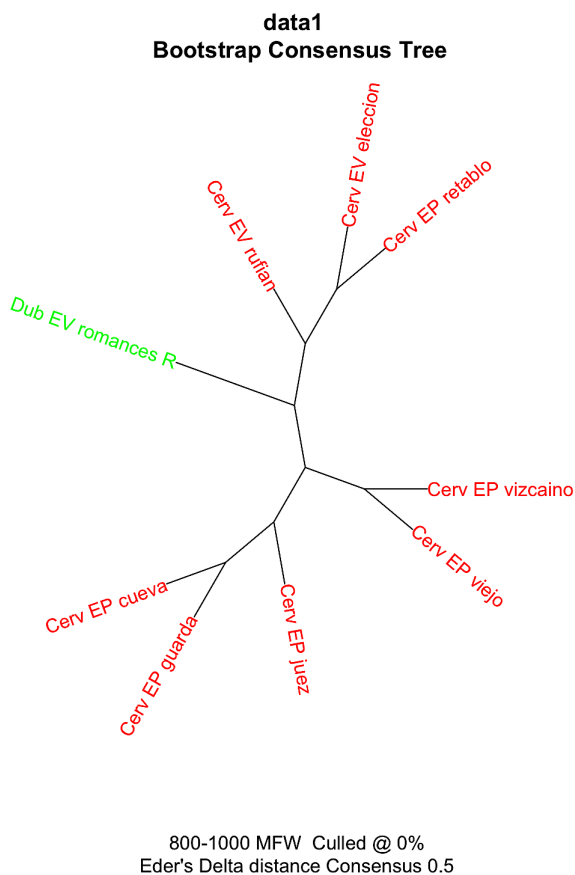


Figura 4.

Distancia delta de 1-grama de palabra entre el *Entremés de los romances* y los ocho entremeses indubitados de Cervantes (*RStudio*. Stylo. Bootstrap Consensus Tree. 0.5 consensus strength. Eder's Delta. MFW 800-1000)

10. Los únicos entremeses indubitados de autor conocido que no se asocian “correctamente” entre sí son los tres de Vélez de Guevara, ya sea por la baja calidad de las obras heredadas (contaminación autorial o textual); por la baja señal autorial de su escritura, con una clara tendencia a las prácticas pseudoplagiarias; o porque, en realidad, no son suyos (error de atribución).

viene reforzada, además, por la visualización en forma de árbol de consenso, que ofrece la agrupación más estable (entre las 800 y las 1000 MFW).¹¹

Análisis de componentes principales aplicado a la distancia delta

El análisis de componentes principales (PCA) es una técnica estadística de síntesis de la información que consiste en describir un conjunto de datos en términos de nuevas variables (o componentes) no correlacionadas, con el objetivo de reducir la dimensionalidad de dicho conjunto (Jolliffe 2002: 2). En la siguiente figura mostramos el resultado de aplicar esta técnica a la distancia delta de 1-grama de palabra sobre las 1000 palabras más frecuentes (Figura 5):

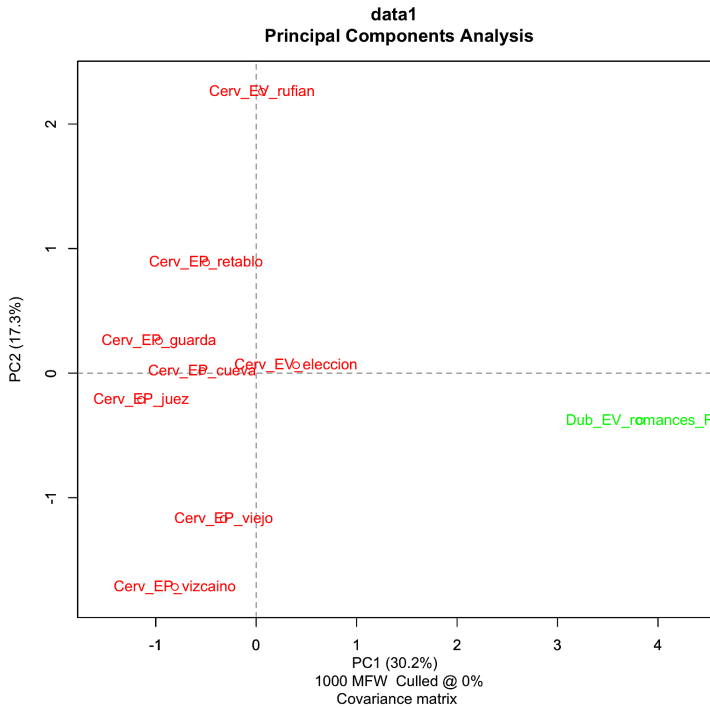


Figura 5. PCA de la distancia delta aplicada a los ocho entremeses de Cervantes y al *Entremés de los romances* (RStudio. PCA. Eder's Delta. 1000 MFW)

11. El árbol de consenso, introducido por Eder para evitar la arbitrariedad del investigador en la selección de las palabras más frecuentes (*cherry picking*), ofrece la agrupación más sólida, es decir, aquella que permanece a lo largo de un porcentaje mínimo de iteraciones (*consensus value*) (2013).

Los dos primeros componentes principales (PC1 y PC2) cubren respectivamente el 30,2 y el 17,3% de la varianza total. Llama la atención que el primer componente (eje horizontal) muestra una clara diferenciación entre entremeses en verso (en la mitad derecha) y en prosa (en la mitad izquierda), que se corresponde, muy probablemente, con diferentes momentos de escritura. Centrándonos en el asunto de la autoría, el *Entremés de los romances* se sitúa en el cuarto cuadrante, solo y muy alejado de los ocho indubitados cervantinos.

Esta disonancia refuerza la hipótesis de que Cervantes no es su autor. Disonancia que también aparece cuando repetimos el análisis con otros textos no cervantinos, como, por ejemplo, el *Entremés del marido pantasma*, de Quevedo (Figura 6), o el *Entremés del triunfo de los coches*, de Barrionuevo (Figura 7).

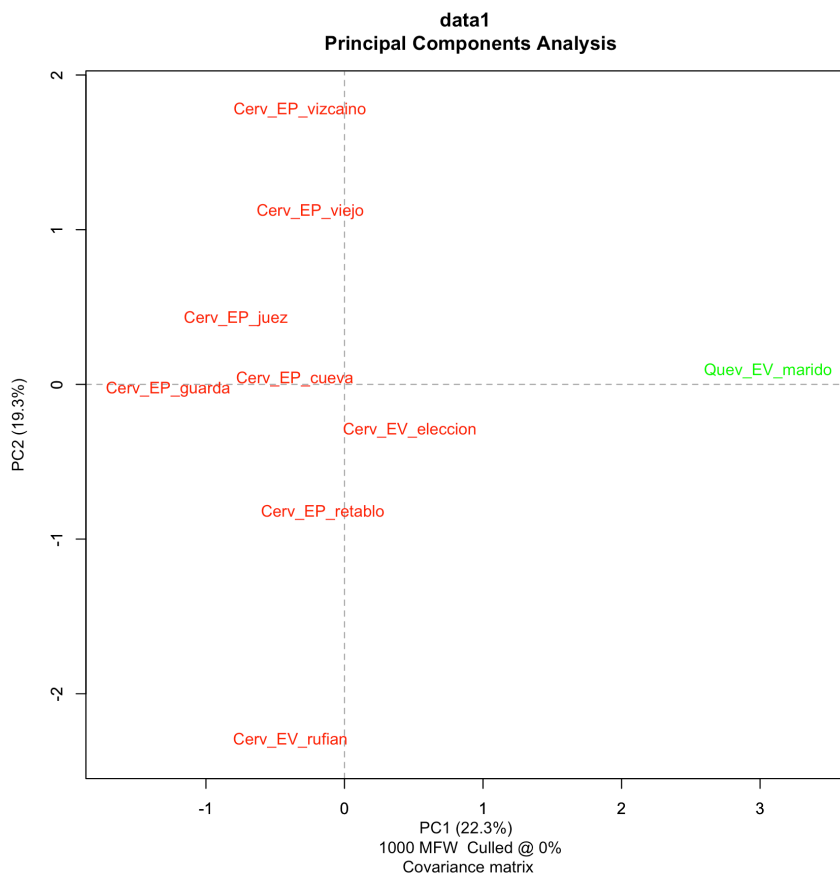


Figura 6.

PCA de la distancia delta aplicada a los ocho entremeses de Cervantes y al *Entremés del marido pantasma* (RStudio. PCA. Eder's Delta. 1000 MFW)

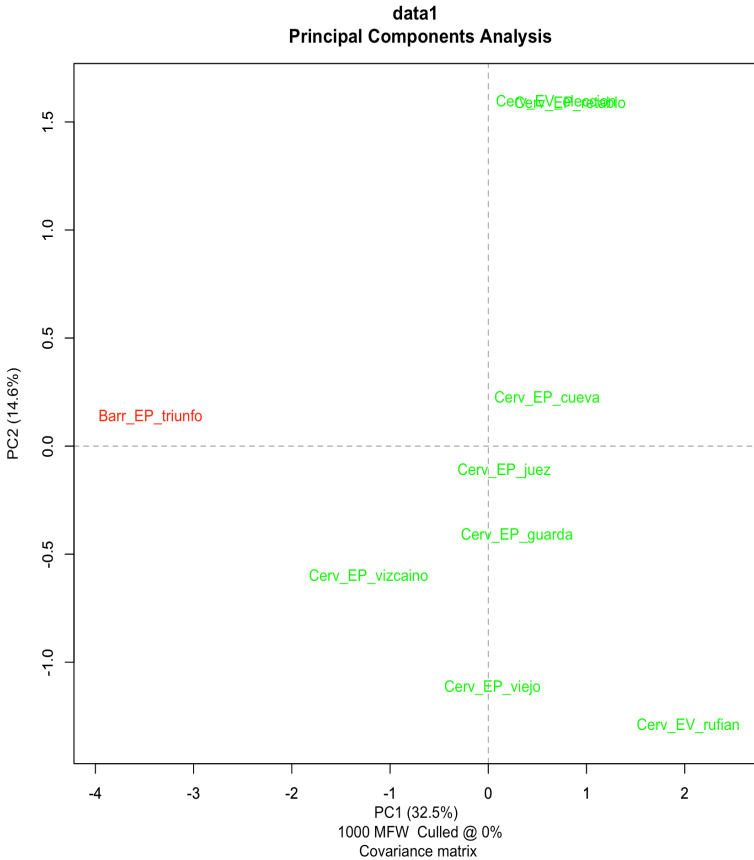


Figura 7.

PCA de la distancia delta aplicada a los ocho entremeses de Cervantes y al *Entremés del triunfo de los coches* (RStudio. PCA. Eder's Delta. 1000 MFW)

Como puede apreciarse en las figuras 6 y 7 —y al margen de las diferencias esperables entre los ocho entremeses cervantinos—, el *Entremés del marido fantasma* y el *Entremés del triunfo de los coches* aparecen en cuadrantes distintos, tal y como ocurría en el caso del texto dubitado. El análisis de componentes principales aplicado a la distancia delta, por tanto, refrenda la hipótesis de la autoría no cervantina del *Entremés de los romances*.

Clasificación supervisada por aprendizaje automático (*Classify*)

Otra de las funcionalidades del paquete Stylo es Classify, que está basada en una serie de métodos de aprendizaje automático especialmente concebidos para su

aplicación a la estilística computacional: Delta, k-Nearest Neighbors (k-NN), Support Vector Machines (SVM), Naive Bayes y Nearest Shrunken Centroids (NSC) (Jockers y Witten 2010 y Eder, Rybicki y Kestemont 2016). El procedimiento es sencillo: *Classify* extrae una tabla de frecuencias de los textos que incluimos en un corpus de entrenamiento (*primary set*), aprende los parámetros caracterizadores de cada texto, compara esas frecuencias con las de cada uno de los textos que conforman el corpus de prueba (*secondary set*) y propone asociaciones.

En la siguiente tabla mostramos los resultados obtenidos de aplicar *Classify* al estudio de la distribución de la frecuencia léxica, tras seleccionar el algoritmo Eder's Delta y un intervalo de 100 a 1000 palabras más frecuentes (con un incremento de 100 en 100). El corpus de entrenamiento está conformado por textos indubitados de Cervantes (Cerv_EV_eleccion y Cerv_EP_retablo), Ávila (Av_EV_mortero), Salas Barbadillo (Salas_EP_mirones), Quiñones de Benavente (Quin_EV_borracho), Hurtado de Mendoza (Hurt_EV_getafe) y Quevedo (Quev_EV_marido); y el de prueba, por el texto dubitado (Dub_EV_romances_R) y otros tantos indubitados de los mismos autores (Cerv_EV_rufian, Cerv_EP_guarda, Av_EV_quijote, Salas_EV_caprichoso, Quin_EV_barbero, Hurt_EV_miser1 y Quev_EV_vieja):

Resultados		
100 MFW	Quin_EV_barbero	→ Quin_EV_borracho
	Salas_EV_caprichoso	→ Av_EV_mortero
	Dub_EV_romances_R	→ Cerv_EV_eleccion
	Cerv_EP_guarda	→ Av_EV_mortero
	Hurt_EV_miser1	→ Hurt_EV_getafe
	Av_EV_quijote	→ Cerv_EP_retablo
	Cerv_EV_rufian	→ Quin_EV_borracho
	Quev_EP_vieja	→ Cerv_EV_eleccion
200 MFW	Quin_EV_barbero	→ Quin_EV_borracho
	Salas_EV_caprichoso	→ Av_EV_mortero
	Dub_EV_romances_R	→ Av_EV_mortero
	Cerv_EP_guarda	→ Av_EV_mortero
	Hurt_EV_miser1	→ Hurt_EV_getafe
	Av_EV_quijote	→ Cerv_EP_retablo
	Cerv_EV_rufian	→ Cerv_EV_eleccion
	Quev_EP_vieja	→ Quev_EV_marido
300 MFW	Quin_EV_barbero	→ Quin_EV_borracho
	Salas_EV_caprichoso	→ Salas_EP_mirones
	Dub_EV_romances_R	→ Av_EV_mortero
	Cerv_EP_guarda	→ Av_EV_mortero
	Hurt_EV_miser1	→ Hurt_EV_getafe
	Av_EV_quijote	→ Cerv_EP_retablo
	Cerv_EV_rufian	→ Cerv_EV_eleccion
	Quev_EP_vieja	→ Quev_EV_marido

Resultados		
400 MFW	Quin_EV_barbero	→ Quin_EV_borracho
	Salas_EV_caprichoso	→ Salas_EP_mirones
	Dub_EV_romances_R	→ Av_EV_mortero
	Cerv_EP_guarda	→ Av_EV_mortero
	Hurt_EV_miser1	→ Hurt_EV_getafe
	Av_EV_quijote	→ Cerv_EP_retablo
	Cerv_EV_rufian	→ Quin_EV_borracho
	Quev_EP_vieja	→ Quev_EV_marido
500 MFW	Quin_EV_barbero	→ Quin_EV_borracho
	Salas_EV_caprichoso	→ Salas_EP_mirones
	Dub_EV_romances_R	→ Av_EV_mortero
	Cerv_EP_guarda	→ Av_EV_mortero
	Hurt_EV_miser1	→ Hurt_EV_getafe
	Av_EV_quijote	→ Cerv_EP_retablo
	Cerv_EV_rufian	→ Quin_EV_borracho
	Quev_EP_vieja	→ Quev_EV_marido
600 MFW	Quin_EV_barbero	→ Quin_EV_borracho
	Salas_EV_caprichoso	→ Salas_EP_mirones
	Dub_EV_romances_R	→ Av_EV_mortero
	Cerv_EP_guarda	→ Av_EV_mortero
	Hurt_EV_miser1	→ Hurt_EV_getafe
	Av_EV_quijote	→ Av_EV_mortero
	Cerv_EV_rufian	→ Quin_EV_borracho
	Quev_EP_vieja	→ Quev_EV_marido
700 MFW	Quin_EV_barbero	→ Quin_EV_borracho
	Salas_EV_caprichoso	→ Salas_EP_mirones
	Dub_EV_romances_R	→ Av_EV_mortero
	Cerv_EP_guarda	→ Av_EV_mortero
	Hurt_EV_miser1	→ Hurt_EV_getafe
	Av_EV_quijote	→ Av_EV_mortero
	Cerv_EV_rufian	→ Cerv_EV_eleccion
	Quev_EP_vieja	→ Quev_EV_marido
800 MFW	Quin_EV_barbero	→ Quin_EV_borracho
	Salas_EV_caprichoso	→ Salas_EP_mirones
	Dub_EV_romances_R	→ Av_EV_mortero
	Cerv_EP_guarda	→ Cerv_EV_eleccion
	Hurt_EV_miser1	→ Hurt_EV_getafe
	Av_EV_quijote	→ Av_EV_mortero
	Cerv_EV_rufian	→ Cerv_EV_eleccion
	Quev_EP_vieja	→ Quev_EV_marido

		Resultados	
900 MFW	Quin_EV_barbero	→	Quin_EV_borracho
	Salas_EV_caprichoso	→	Salas_EP_mirones
	Dub_EV_romances_R	→	Av_EV_mortero
	Cerv_EP_guarda	→	Cerv_EV_eleccion
	Hurt_EV_miser1	→	Hurt_EV_getafe
	Av_EV_quijote	→	Av_EV_mortero
	Cerv_EV_rufian	→	Cerv_EV_eleccion
Quev_EP_vieja	→	Quev_EV_marido	
1000 MFW	Quin_EV_barbero	→	Quin_EV_borracho
	Salas_EV_caprichoso	→	Salas_EP_mirones
	Dub_EV_romances_R	→	Av_EV_mortero
	Cerv_EP_guarda	→	Cerv_EV_eleccion
	Hurt_EV_miser1	→	Hurt_EV_getafe
	Av_EV_quijote	→	Av_EV_mortero
	Cerv_EV_rufian	→	Cerv_EV_eleccion
Quev_EP_vieja	→	Quev_EV_marido	

Figura 8.
Clasificación supervisada por aprendizaje automático
(*RStudio*. Classify. Eder's Delta. MFW 100-1000)

El *Entremés de los romances* (Dub_Ev_romances_R) se asocia con Cervantes en las 100 palabras más frecuentes (Cerv_EV_eleccion) y con Ávila desde las 200 hasta las 1000 (Av_EV_mortero). La asociación con Cervantes no es significativa, ya que con ese número de palabras (100 MFW) el éxito atributivo, calculado en base a las asociaciones correctas entre indubitados (2 de 7), se sitúa en el 28,5%. Classify, por tanto, tampoco identifica al autor de este texto anónimo con Cervantes.

Verificación de autoría con *General Imposters*

Stylo también nos permite realizar un análisis de verificación de autoría mediante el método General Imposters (GI) (Koppel y Winter 2014), cuyo objetivo:

is not to assess whether two documents are simply similar in writing style, given a static feature vocabulary, but rather, it aims to assess whether two documents are significantly more similar to one another than other documents, across a variety of stochastically impaired feature spaces (Eder, 2012; Stamatatos, 2006), and compared to random selections of so-called distractor authors (Juola, 2015), also called 'imposters' (Stover, Koppel, Karsdorp y Daelemans 2016: 88).

Este método —que trabaja con una métrica de “segundo orden”— compara, en varias iteraciones, el texto dubitado con un conjunto de textos de varios autores distintos, a fin de determinar si alguno de ellos pudo escribir ese texto. A cada caso se le asigna una puntuación entre 0 y 1; en términos teóricos, toda puntuación superior a 0,5 sugeriría la verificación de autoría, pero lo cierto es que cualquier puntuación entre 0,39 y 0,63 debe ser considerada dudosa, pues indica que el clasificador tuvo problemas para tomar decisiones claras.

Tal y como vemos en la siguiente tabla, la comparación en varias iteraciones entre el *Entremés de los romances* y los distintos autores del corpus de entremeses indubitados (Ávila, Barrionuevo, Belmonte, Cervantes, Hurtado de Mendoza, Quevedo, Quiñones de Benavente, Salas Barbadillo y Vélez de Guevara) no revela vinculaciones significativas:

	Av	Barr	Belm	Cast	Cerv	Hurt	Quev	Quin	Salas	Vel
500 MFW	0.43	0.00	0.19	0.19	0.00	0.17	0.11	0.47	0.00	0.22
800 MFW	0.29	0.00	0.39	0.44	0.00	0.19	0.22	0.19	0.00	0.34
1000 MFW	0.21	0.01	0.74	0.00	0.00	0.03	0.10	0.04	0.00	0.32

Figura 9.

Aplicación de GI al *Entremés de los romances* (RStudio. Stylo. GI. Ruzicka Delta distance. 500, 800 y 1000 MFW)

El método GI no identifica a Cervantes como autor del *Entremés de los romances* en ninguna de las frecuencias analizadas (500, 800 y 1000 MFW), estableciendo dicha posibilidad en 0 sobre 1. Tampoco parece hacerlo con ningún otro autor del corpus de análisis, ya que sólo en un caso aislado se supera el umbral del 0,63 (Belmonte, con 0,74 para las 1000 MFW).

Estudio de las palabras de función (orden de frecuencia, frecuencia relativa y PCA)

Las palabras de función (preposiciones, conjunciones, determinantes, pronombres, verbos auxiliares, etc.) son otro de los elementos clave para discriminar autorías, ya que escapan del control consciente del escritor y, además, su uso no viene condicionado por el tema del texto.¹² En este apartado vamos a analizar (i)

12. Los verbos copulativos están a medio camino entre las formas verbales con significado pleno, que indican una acción (*cantar*), un proceso (*aprender*) o un estado (*saber*), y las que solo tienen

su orden de frecuencia, (ii) su frecuencia relativa y (iii) la aplicación de ésta al análisis de componentes principales (PCA).

Extraemos, en primer lugar, las diez palabras de función más frecuentes en el *Entremés de los romances* —que, en orden de mayor a menor frecuencia, son *que, y, de, a, el, no, la, se, en* y *es*— y las comparamos con las diez que aparecen en el conjunto de entremeses indubitados, agrupados por autores, a fin de comprobar si los comportamientos se asemejan o no (Figura 10).¹³ Para facilitar su interpretación, marcamos en verde las palabras que coinciden con el texto dubitado en la misma posición; en azul las que coinciden, pero en distinta posición; y en rojo las que no coinciden:

Listado de las diez primeras palabras de función										
	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a	10 ^a
Dub_R	que	y	de	a	el	no	la	se	en	es
Av	que	de	y	el	a	la	en	no	por	es
Barr	que	y	de	a	no	v.m.	el	la	en	se
Belm	de	que	y	no	el	en	a	es	la	lo
Cast	de	el	que	y	en	a	no	un	con	la
Cerv	que	de	y	el	la	a	no	en	me	por
Hurt	de	que	el	y	en	a	no	la	es	que
Quev	de	y	que	el	la	a	no	en	lo	es
Quiñ	que	de	y	la	el	a	en	no	con	es
Salas	que	de	y	el	a	en	la	no	con	es
Vel	que	de	y	el	a	la	es	no	es	sí

Figura 10.

Listado de las 10 primeras palabras de función
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

La tabla pone de manifiesto el uso de unas mismas palabras de función entre todos los entremesistas (alta presencia de las palabras marcadas en color azul),

significado gramatical, como los verbos auxiliares. Hemos optado por incluir el verbo *ser* en este listado de palabras de función.

13. Para garantizar la correcta cuantificación, hemos tratado los textos para deshacer aquellas formas contractas (*al, del, deste, dello, etc.*) o enclíticas (como *cayóseme* o *doyle*).

pero, también, que no todos las utilizan en el mismo orden de frecuencia (baja frecuencia de las palabras marcadas en color verde). El *Entremés de los romances* comparte ocho de sus diez palabras de función más frecuentes con Cervantes, pero sólo una de ellas en la misma posición (*que*), lo que aleja la idea de que sea su autor.¹⁴ El autor que más se aproxima en esta variable al texto dubitado es Barrionuevo (con ocho palabras coincidentes, cuatro de ellas en la misma posición).

Calculamos, en segundo lugar, la frecuencia relativa de las diez palabras de función más utilizadas en *Los romances* y la comparamos con la que tienen en el resto de autores de nuestro corpus (Figura 11).

	Frecuencia relativa de las palabras de función									
	que	y	de	a	el	no	la	se	en	es
Dub_R	0.0390	0.0390	0.0297	0.0212	0.0195	0.0195	0.0178	0.0169	0.0153	0.0127
Av	0.0565	0.0348	0.0469	0.0262	0.0322	0.0137	0.0176	0.0070	0.0154	0.0129
Barr	0.0549	0.0469	0.0416	0.0258	0.0218	0.0249	0.0180	0.0139	0.0163	0.0131
Belm	0.0436	0.0294	0.0488	0.0163	0.0220	0.0283	0.0157	0.0115	0.0199	0.0157
Cast	0.0360	0.0338	0.0518	0.0198	0.0360	0.0151	0.0125	0.0103	0.0209	0.0118
Cerv	0.0506	0.0452	0.0502	0.0239	0.0262	0.0198	0.0241	0.0103	0.0193	0.0093
Hurt	0.0411	0.0330	0.0513	0.0216	0.0333	0.0214	0.0160	0.0064	0.0217	0.0137
Quev	0.0422	0.0449	0.0505	0.0253	0.0320	0.0175	0.0260	0.0096	0.0166	0.0115
Quiñ	0.0418	0.0341	0.0341	0.0236	0.0281	0.0151	0.0286	0.0125	0.0156	0.0096
Salas	0.0456	0.0327	0.0445	0.0243	0.0316	0.0158	0.0209	0.0080	0.0213	0.0134
Vel	0.0452	0.0344	0.0393	0.0214	0.0236	0.0184	0.0209	0.0095	0.0160	0.0190

Figura 11.

Frecuencia relativa de las 10 palabras de función más frecuentes
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

Acompañamos la tabla de un gráfico de barras para cada una de esas diez palabras (Figuras 12-21):

14. Hemos recogido el orden que refleja el análisis realizado con *RStudio*, si bien es cierto que, tal y como se desprende de la tabla de frecuencias relativas, la primera posición la comparten *que* e *y* y la quinta *el* y *no*. Si invertimos el orden de estos elementos, las conclusiones son las mismas.

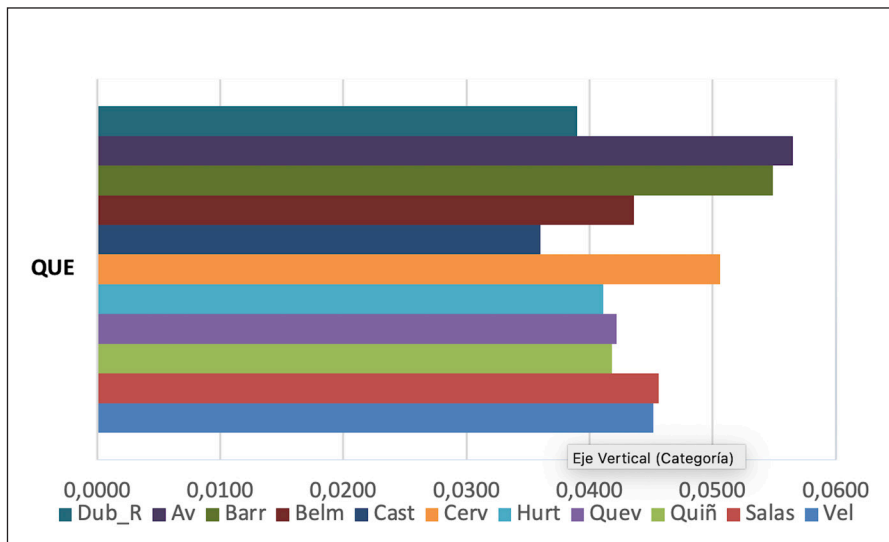


Figura 12.
Análisis comparado de la frecuencia relativa de *que*
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

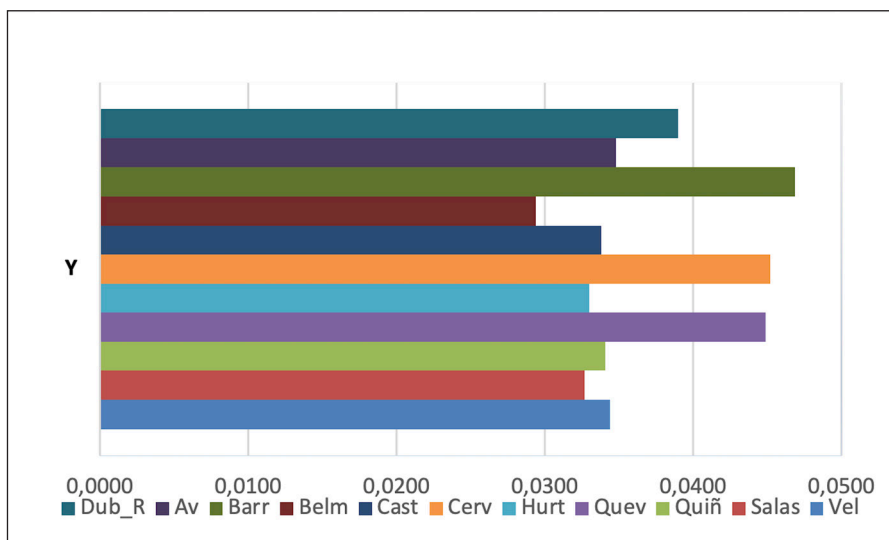


Figura 13.
Análisis comparado de la frecuencia relativa de *y*
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

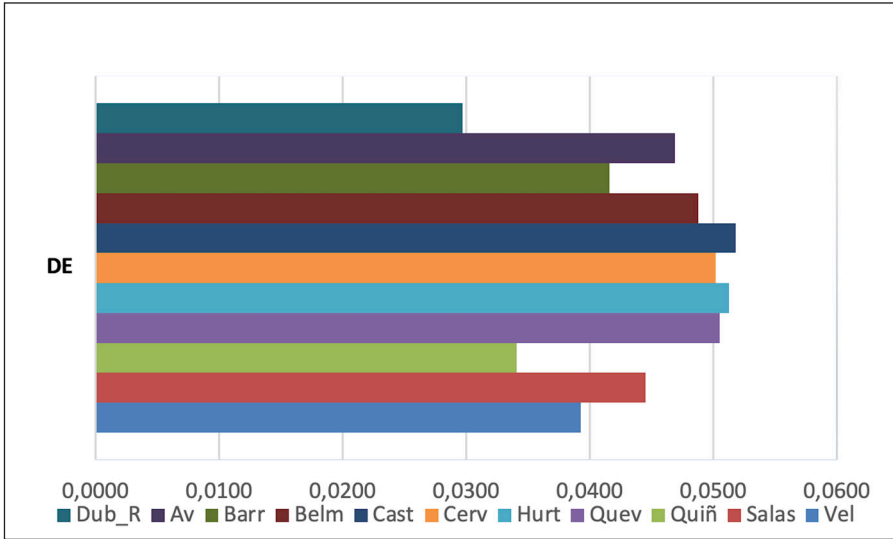


Figura 14.
Análisis comparado de la frecuencia relativa de *de*
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

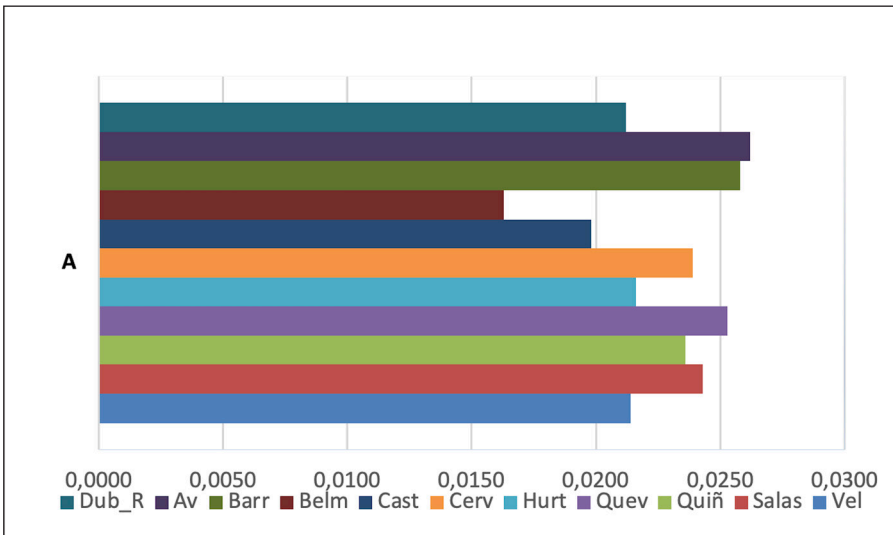


Figura 15.
Análisis comparado de la frecuencia relativa de *a*
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

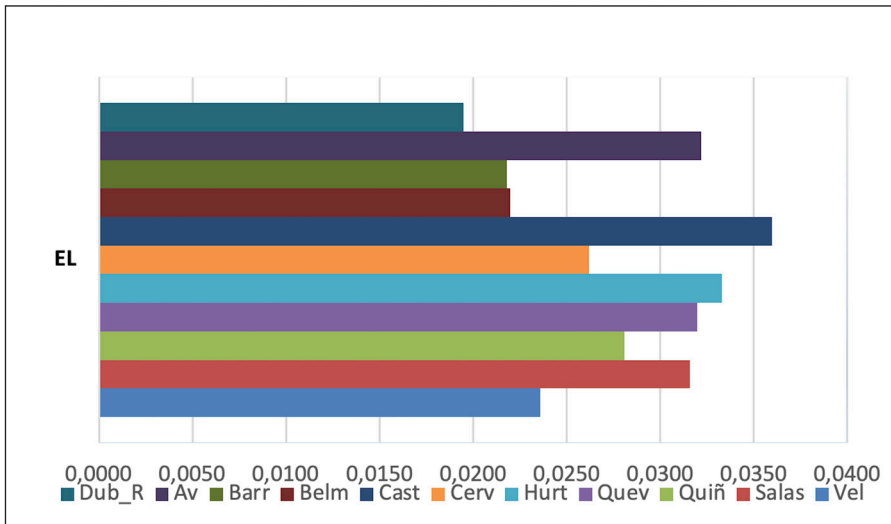


Figura 16.
Análisis comparado de la frecuencia relativa de *el*
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

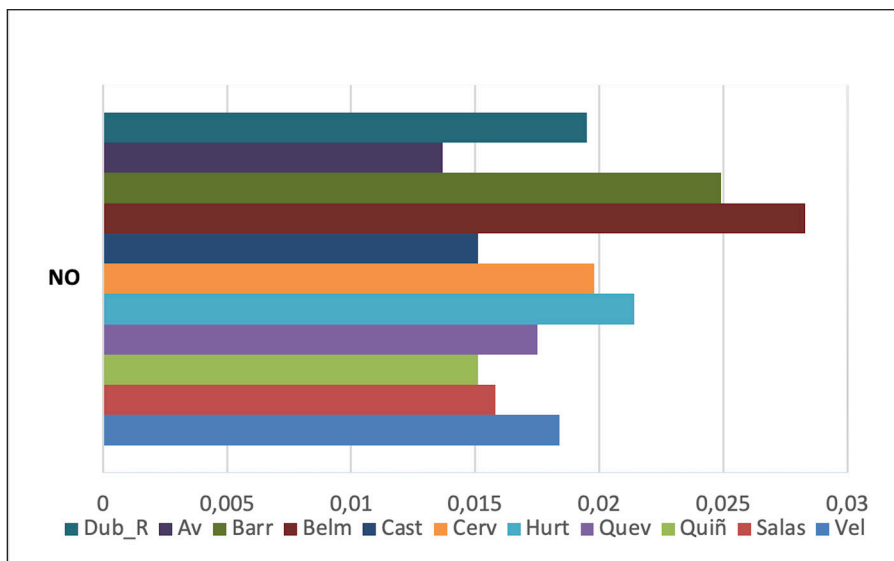


Figura 17.
Análisis comparado de la frecuencia relativa de *no*
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

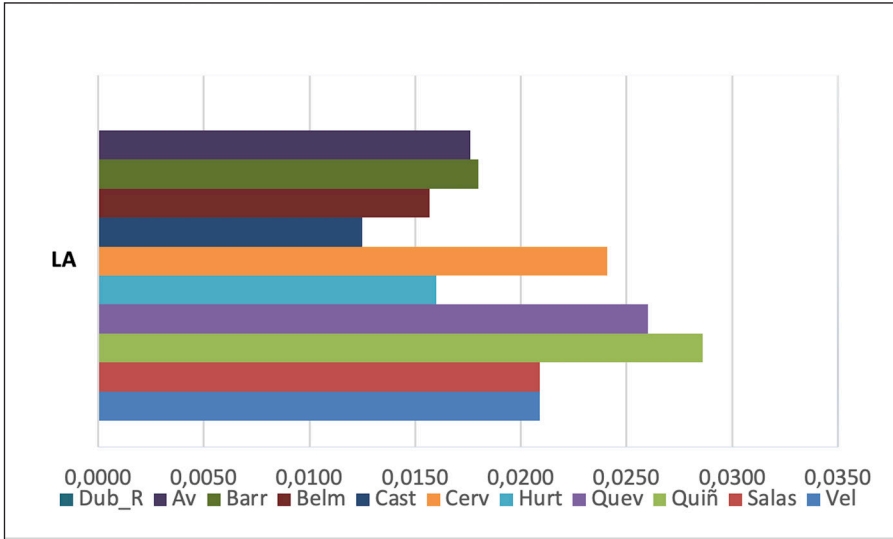


Figura 18.
Análisis comparado de la frecuencia relativa de *la*
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

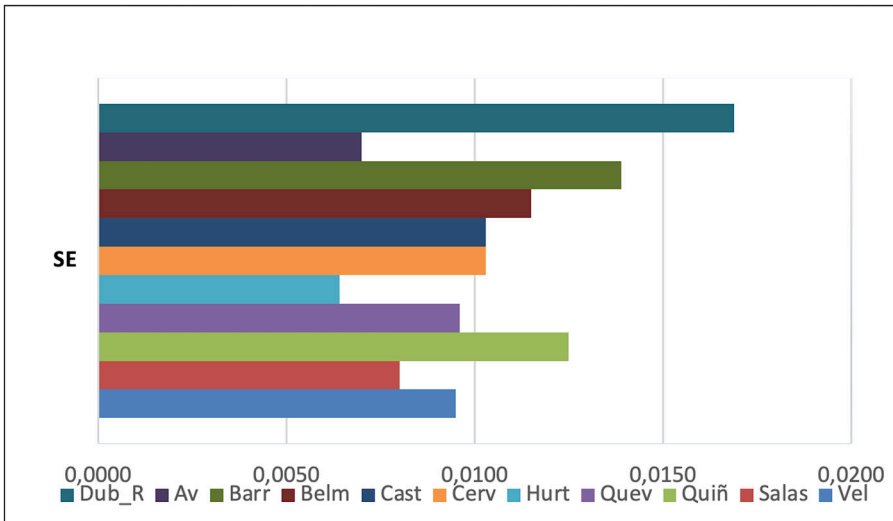


Figura 19.
Análisis comparado de la frecuencia relativa de *se*
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

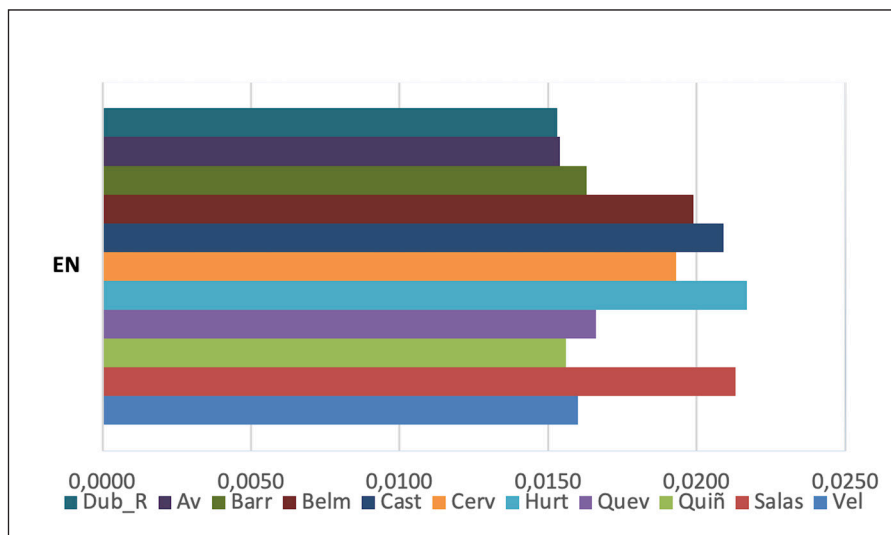


Figura 20.
Análisis comparado de la frecuencia relativa de *en*
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

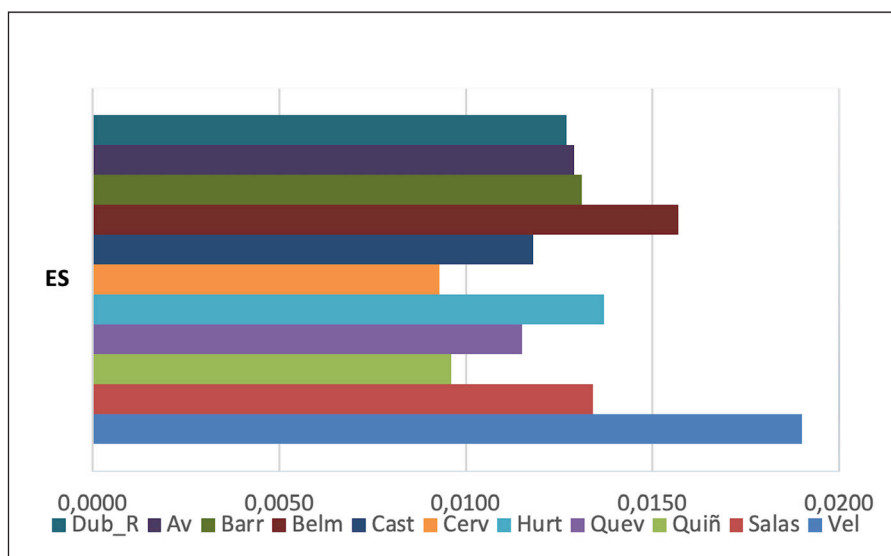


Figura 21.
Análisis comparado de la frecuencia relativa de *es*
(Elaboración propia, a partir de los datos obtenidos en *RStudio*)

Los diagramas de barras reflejan un comportamiento absolutamente diferencial entre el autor anónimo y Cervantes en el uso de estas diez palabras de función. Las únicas frecuencias relativas que parecen ser acordes en ambos son *no* y, en menor medida, *a*. Así queda también de manifiesto en el siguiente gráfico, realizado con *Voyant Tools*, en donde mostramos la tendencia de las diez palabras de manera conjunta:

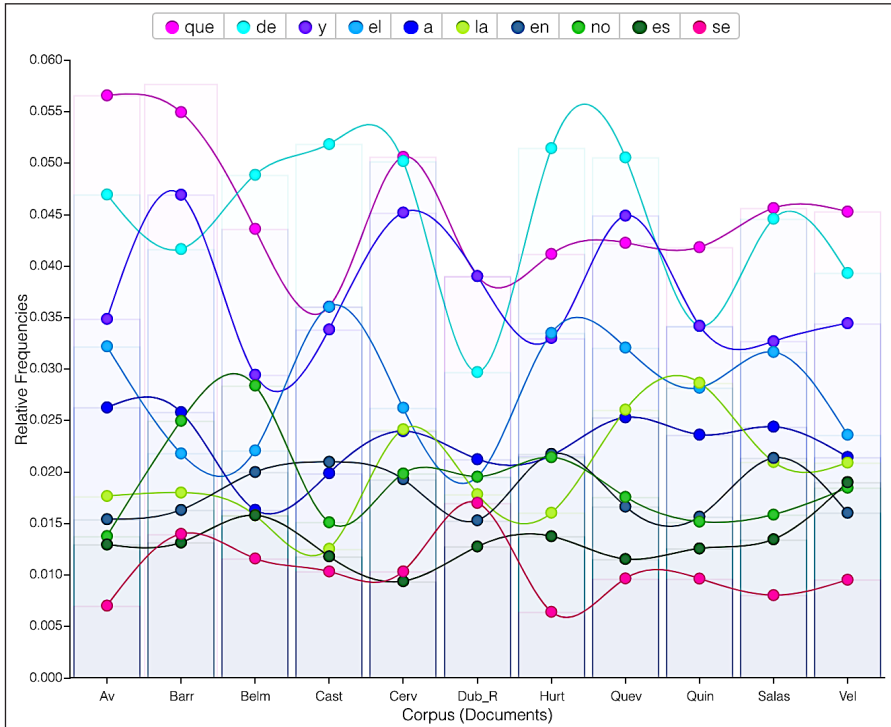


Figura 22.

Análisis comparado de la frecuencia relativa de las 10 primeras palabras de función en el *Entremés de los romances* (*Voyant Tools*. Tendencias)

Vamos a realizar ahora el PCA de la tabla de frecuencias relativas (Figura 11), con el objetivo de condensar la información en los componentes principales. Mostramos a continuación el resultado del gráfico de individuos (Figura 23), el de variables (Figura 24) y el biplot de individuos y variables (Figura 25). Las claves numéricas para cada autor son las siguientes: (1) Dubitado, (2) Ávila, (3) Barrionuevo, (4) Belmonte, (5) Castillo Solórzano, (6) Cervantes, (7) Hurtado de Mendoza, (8) Quevedo, (9) Quiñones de Benavente, (10) Salas Barbadillo y (11) Vélez de Guevara.

El gráfico de individuos (autores) refleja la cercanía entre el autor del texto

anónimo (1) y Hurtado de Mendoza (7), situados ambos en el tercer cuadrante, a escasa distancia. Cervantes (6) está muy alejado del centro, lo que significa que sus datos representan una variabilidad más extrema:

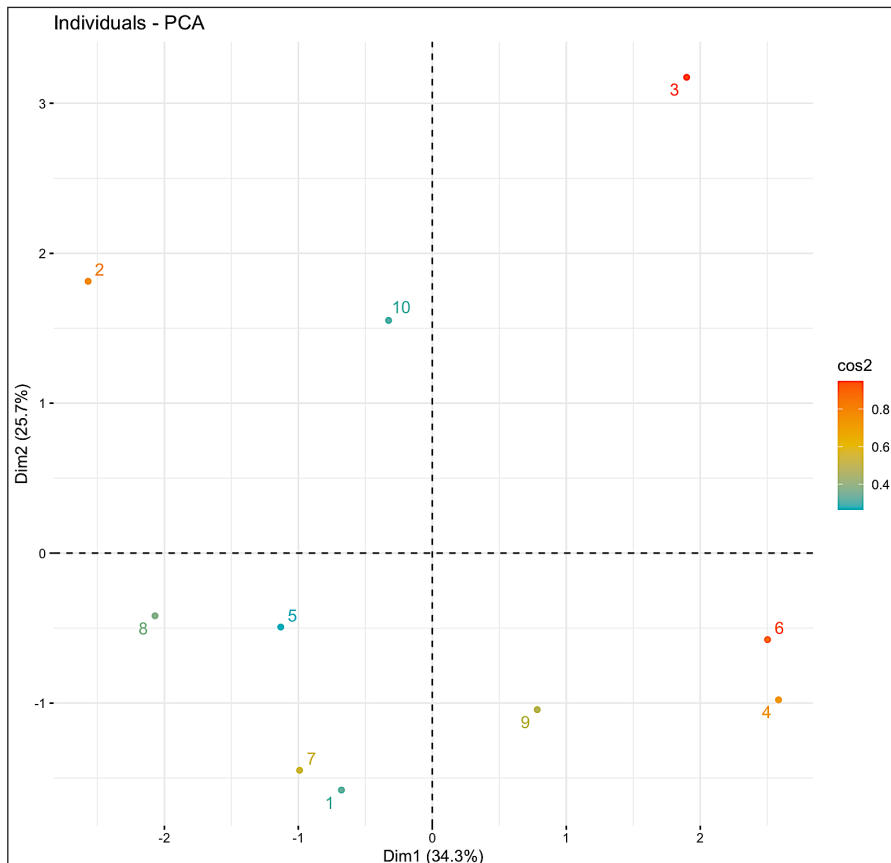


Figura 23.
 PCA de las palabras de función. Gráfico de individuos.
 (RStudio. PCA. Graph of individuals)

El gráfico de variables ofrece la visualización de las diez palabras de función en vectores. Las variables correlacionadas positivas apuntan al mismo lado de la gráfica, mientras que las negativas lo hacen en lados opuestos:

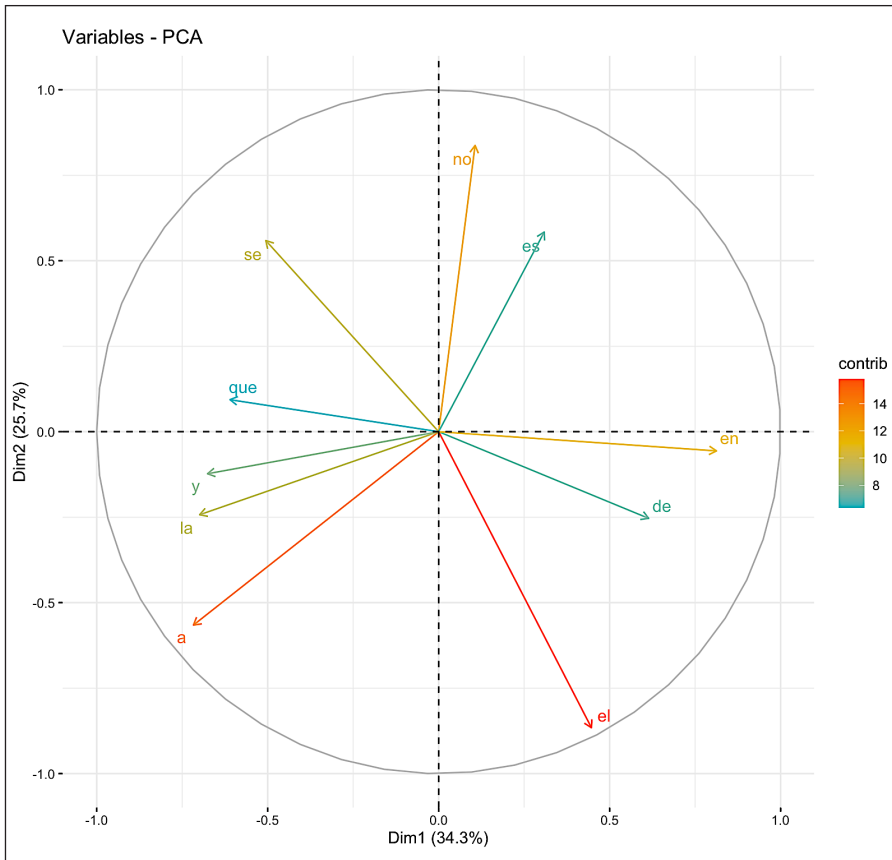


Figura 24.
PCA de las palabras de función. Gráfico de variables.
(RStudio. PCA. Graph of variables)

Por último, el biplot que relaciona a los individuos (autores) con las variables (palabras de función) muestra una evidente cercanía entre el autor del *Entremés de los romances* (1) y Hurtado de Mendoza (7) en el uso de *y*, *la* y *a*. Cervantes está en el cuarto cuadrante, próximo a Belmonte en el uso de las preposiciones *en* y *de*.

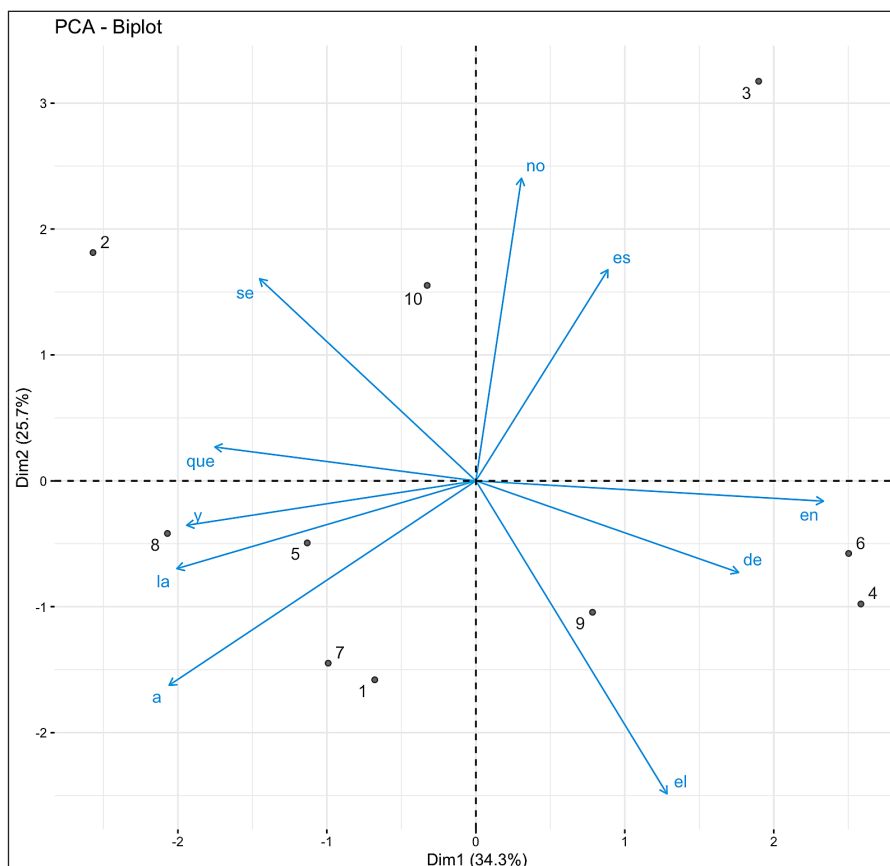


Figura 25.

PCA de las palabras de función. Biplot de individuos y variables
(RStudio. PCA. Biplot of individuals and variables)

El estudio del orden y la frecuencia de las palabras de función también contribuye a reforzar la hipótesis de que Cervantes no es el autor del *Entremés de los romances*.

Análisis de la frecuencia de las distintas clases de palabras

Otra de las variables características del idiolecto de un determinado individuo es la frecuencia de las distintas clases de palabras (sustantivos, adjetivos, verbos, etc.), que puede calcularse fácilmente con la ayuda de etiquetadores gramaticales automáticos, también llamados desambiguadores léxicos (en inglés, *Part-Of-Speech tagging* o *POS-tagging*). Los etiquetadores asignan a cada palabra una categoría gramatical, en función de su forma y contexto, y, a partir de esa información, elaboran listados de frecuencias de clases de palabras o de secuencias morfosintácticas (bigramas, trigramas...).

Existen varios etiquetadores automáticos, pero nos hemos decantado por FreeLing (versión 4.2_2), a pesar de que su utilización con R es compleja, ya que dispone de diccionario para el español. Aunque FreeLing funciona bastante bien para el español moderno, siempre es necesario supervisar el etiquetado, pues es posible encontrar errores de catalogación en aquellas formas que pueden pertenecer a más de una categoría (pensemos, por ejemplo, en la palabra “bajo”, que puede ser adjetivo, sustantivo o preposición). En el caso del castellano del Siglo de Oro, el proceso de revisión es aún más necesario, pues encontramos errores frecuentes en aquellas palabras en desuso o en el caso de formas contractas y verbos con pronombres enclíticos.¹⁵

En la figura 26 mostramos el resultado de calcular la frecuencia de las distintas clases de palabras en el *Entremés de los romances* y en los dos entremeses en verso de Cervantes (*La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El rufián viudo*), tras la revisión del etiquetado ofrecido por FreeLing. Como el análisis nos arroja frecuencias absolutas, hemos trasladado la información a un diagrama de barras, ya que así podremos advertir mejor las posibles similitudes o diferencias en el orden y frecuencia de uso de cada categoría (Figura 27).¹⁶

Clases de palabras	Dub_EV_Romances_R	Cerv_EV
A. Adjetivos (ADJ)	39	128
CC. Conjunciones coordinadas (CCONJ)	63	159
CS. Conjunciones subordinadas (SCONJ)	48	94
D. Determinantes (DET)	108	386

15. En nuestros textos, por ejemplo, FreeLing catalogaba *ahora* como sustantivo (NCFS000) en lugar de adverbio (RG), *detuviéredes* como sustantivo (NCFS000) en lugar de verbo (VMSF2P0) o “destas” como sustantivo (NCMN000), sin separarlo en preposición (SP) y demostrativo (DD0FP0), como sí hace en las formas contractas actuales (*del* y *al*).

16. No estudiamos los bigramas y trigramas de clases de palabras ya que, al tratarse de obras en verso, los patrones morfosintácticos pueden verse condicionados por la necesidad de cuadrar el ritmo, el metro o la rima.

Clases de palabras	Dub_EV_Romances_R	Cerv_EV
F. Signos de puntuación (PUNT)	380	669
I. Interjecciones (INTJ)	20	24
M. Numerales (NUM)	2	32
NC. Sustantivos (SUST)	189	492
NP. Nombres propios (NPROP)	83	111
P. Pronombres (PRON)	176	310
R. Adverbios (ADV)	67	165
S. Preposiciones (PREP)	106	327
VA. Auxiliares (AUX)	40	89
VM. Verbos (VERB)	241	466

Figura 26.
Frecuencias absolutas por clases de palabras (*RStudio*. FreeLing. Datos)

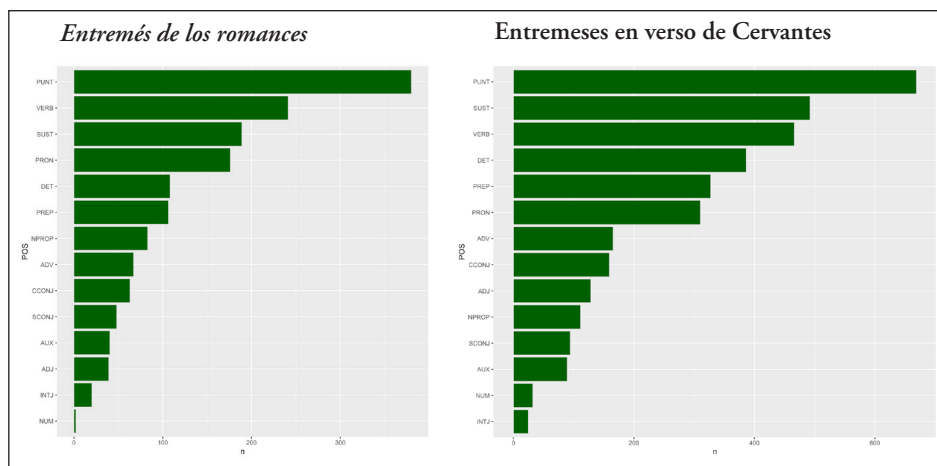


Figura 27.
Frecuencias absolutas por clases de palabras (*RStudio*. FreeLing. Ggplot)

Dejando a un lado la puntuación, que no es marca propia de autoría en el Siglo de Oro, apreciamos algunas diferencias entre ambos conjuntos textuales. En el *Entremés de los romances*, la categoría más utilizada es el verbo, seguida a cierta distancia del nombre común; en los entremeses en verso de Cervantes, lo es el nombre común, seguido muy de cerca por el verbo. También hay un comportamiento desigual en el uso de los adjetivos (con mucha mayor presencia en Cervantes) y los nombres propios y los pronombres (mucho más habituales en el dubitado). En el caso de las conjunciones, hay más subordinación en el texto dubitado que en Cervantes.

Uso y frecuencia relativa de las conjunciones coordinadas y subordinadas adverbiales

Analizamos, en primer lugar, las frecuencias relativas de las conjunciones coordinadas más habituales: la copulativas *y* e *ni*, la disyuntiva *o*, la explicativa *esto es* y las adversativas *pero*, *sino* y *mas* (Figuras 28 y 29).

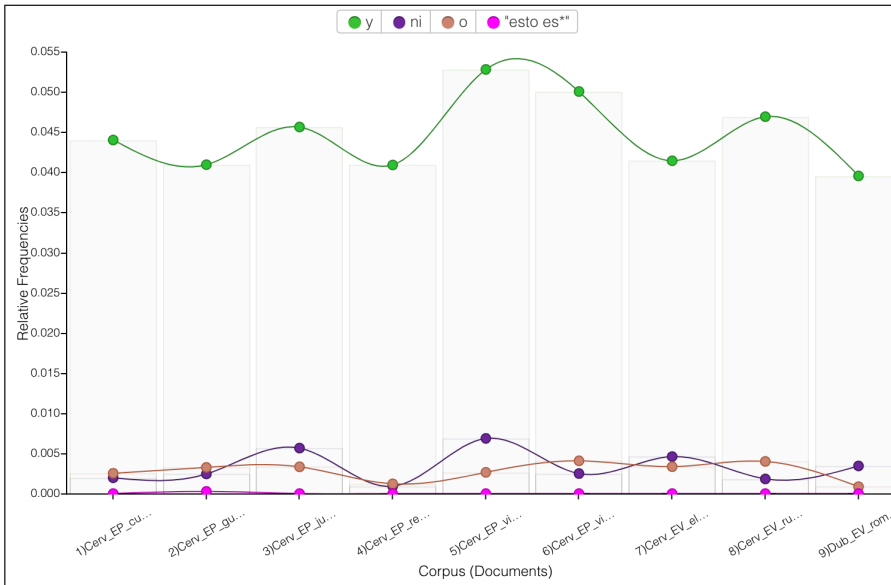


Figura 28. Conjunctions coordinadas copulativas, disyuntivas y explicativas. Frecuencias relativas (*Voyant Tools*. Tendencias).

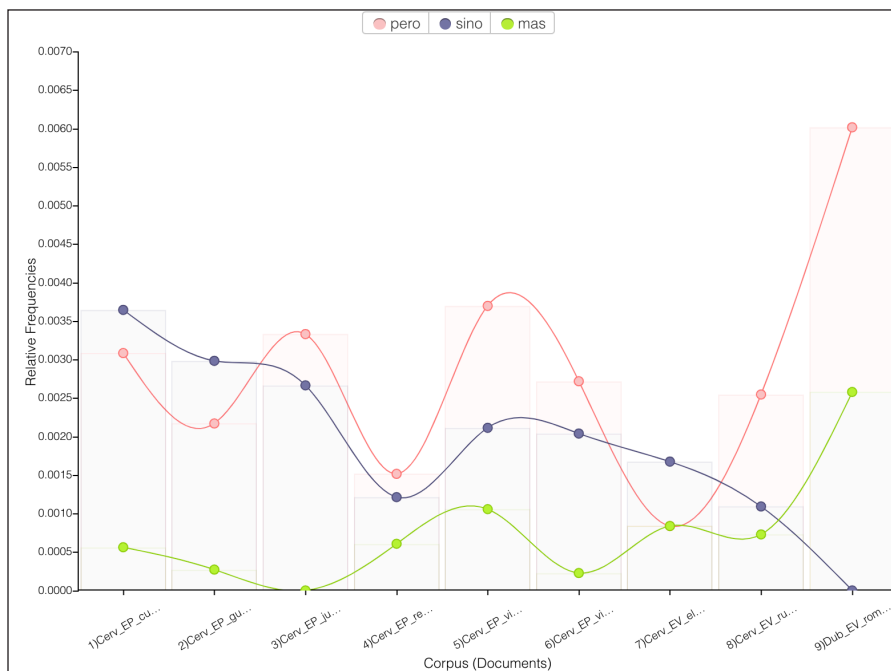


Figura 29.
Conjunciones coordinadas adversativas.
Frecuencias relativas (*Voyant Tools*. Tendencias).

Tal y como se desprende de la Figura 28, no hay grandes disonancias en el uso de las conjunciones coordinadas copulativas, disyuntivas y explicativas; las conjunciones *y* y *o* son algo menos usadas por el autor anónimo que por Cervantes, pero la diferencia es poco relevante. Mayores diferencias apreciamos en el uso de las conjunciones coordinadas adversativas (Figura 29), pues el texto dubitado muestra una clara predilección por *pero* y, en menor medida, por *mas*, mientras que en los ocho entremeses de Cervantes se da el comportamiento contrario: mayor frecuencia relativa de *sino* (que en el anónimo no aparece) y menor de *pero* y *mas*.

Pasamos ahora al análisis de las principales conjunciones subordinadas: *si* (condicional), *para que* (final), *pues* (causal), *porque* (causal), *ya que* (causal), *cuando/cuándo* (temporal), *dónde/dónde* (de lugar), *aunque* (concesiva en la mayoría de los casos), *según* (modal), *más que* (comparativa) y *menos que* (comparativa).

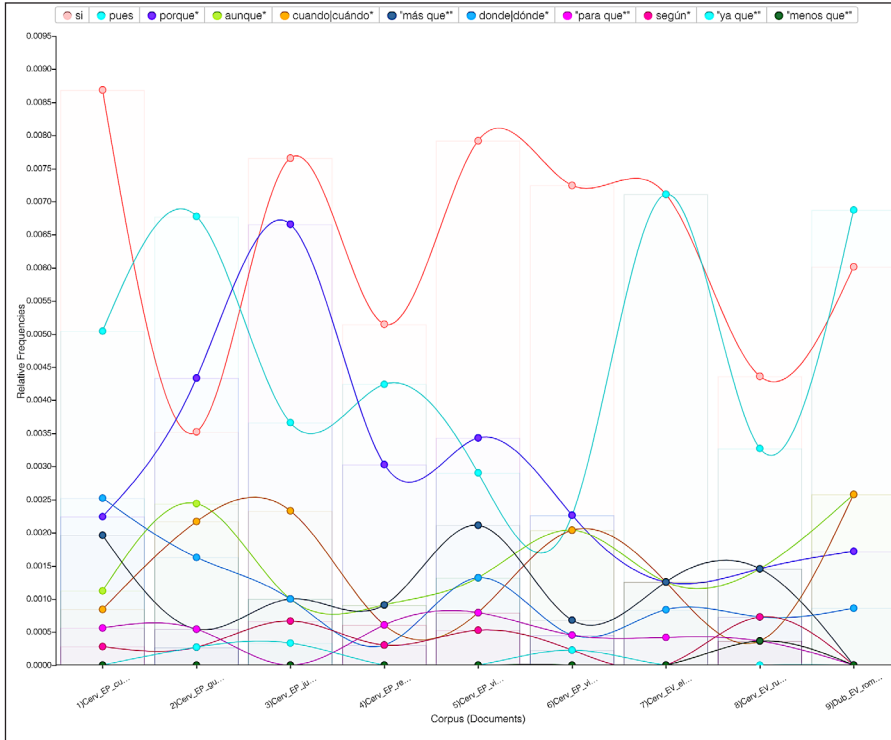


Figura 30.
 Conjunções coordinadas adversativas.
 Frecuencias relativas. (Voyant Tools. Tendencias)

Las líneas de tendencia de la figura 30 nos permiten hacer algunas consideraciones:

- En las ocho obras cervantinas, hay una alta variabilidad en las frecuencias relativas de ciertas conjunciones, como *si*, *pues* o *porque*, lo que impide establecer conclusiones fiables sobre ellas. En todo caso, el comportamiento del texto dubitado se ubica en los tres casos dentro de los intervalos cervantinos.
- La frecuencia de las conjunciones *donde* / *dónde* y *menos que* es similar en todos los textos.
- Las conjunciones *para que* y *según* aparecen en siete de los ocho entremeses de Cervantes, pero no en el texto dubitado.
- La conjunción *más que* está presente en los ocho textos cervantinos, con una frecuencia de uso de [0,0005 , 0,0021], pero no en el *Entremés de los romances*.
- La conjunción *aunque* aparece en todos los textos, pero su frecuencia en el dubitado (0,0026) es ligeramente superior a la que presenta en los

entremeses indubitados [0,009 , 0,0024]. Lo mismo ocurre con *cuando / cuándo*, con una presencia en el anónimo (0,0026) superior a la que tiene en los textos de Cervantes ([0,0004 , 0,0023]).

Conclusiones

Los análisis contrastivos realizados en este trabajo nos permiten establecer una serie de conclusiones sobre la posible autoría cervantina de la parte original de esta pieza, es decir, aquella ajena a los versos parodiados del Romancero, que vienen a complementar las alcanzadas en 2010:

1. Tal y como muestran los distintos análisis de la distribución de la frecuencia de los primeros 1000 gramas de palabra, realizados con el algoritmo Eder's Delta (*cluster analysis* y *bootstrap consensus tree*), el texto dubitado siempre se ubica en una rama diferente a la que integra los ocho entremeses indubitados de Cervantes.
2. El análisis de componentes principales de la distancia delta (Eder's Delta) muestra una clara disparidad entre el *Entremés de los romances* y los ocho piezas cervantinas. El texto dubitado se sitúa en el cuarto cuadrante, en el que no figura ninguno de los ocho entremeses de autoría cierta.
3. El análisis de clasificaciones supervisadas por aprendizaje automático (Classify) asocia correctamente todos los textos indubitados a partir de las 700 palabras más frecuentes; el texto dubitado sólo se asocia con una obra de Cervantes en las 100 MFW, pero, a partir de esa cantidad, lo hace siempre con una obra de Francisco de Ávila (200-1000 MFW).
4. El análisis de verificación de autoría, realizado con el método General Imposters (GI), permite reforzar la hipótesis no sólo de que Cervantes no es el autor del texto dubitado, sino también de que probablemente no lo sea ninguno de los autores del corpus de respaldo (pues sólo en una ocasión se aproxima a Belmonte por encima del 0,63).
5. El estudio del orden de frecuencia, la frecuencia relativa y el análisis de componentes principales (PCA) de las palabras de función tampoco permite identificar al autor del texto anónimo con Cervantes.
6. El *Entremés de los romances* y los dos entremeses en verso de Cervantes presentan diferencias en el uso de ciertas clases de palabras. El autor del texto dubitado utiliza más verbos, nombres propios, pronombres y conjunciones subordinadas que Cervantes y menos adjetivos y nombres comunes.
7. El autor del texto anónimo se aproxima bastante a Cervantes en el uso de las conjunciones coordinadas copulativas (*y* y *ni*), disyuntivas (*o*) y explicativas (*esto es*), pero no en el de las adversativas: mientras él prefiere el uso de *pero* y, en menor medida, de *mas*, el autor del *Quijote* se

decanta por el uso de *sino* (que en el anónimo no aparece) y utiliza en menor proporción las formas *pero* y *mas*. En el caso de las conjunciones subordinadas adverbiales, hay ciertos usos similares (como ocurre con *donde* / *dónde*) pero también notables diferencias (*más que*, *para que*, *según*, *aunque* y *cuando* / *cuándo*).

A la luz de todo lo analizado, podemos determinar que Miguel de Cervantes no es el autor del *Entremés de los romances*, con un grado de probabilidad bastante alto (nivel -4, en una escala de opinión verbal del -5 al +5), ya que el idiolecto que se desprende del estudio de sus entremeses indubitados presenta muy pocos rasgos coincidentes con el idiolecto del texto dubitado.

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio y Celsa Carmen GARCÍA-VALDÉS, “El *Entremés el marido fantasma*, de Quevedo”, *La Perinola*, núm. 1 (1997), pp. 41-68.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente; con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 2ª edición revisada, 1971.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo, ed., Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Real Academia Española / Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2012.
- BLASCO, Javier, “Avellaneda desde la estilometría”, en *Cervantes: los viajes y los días*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Sial Ediciones, 2016, pp. 97-116.
- BLASCO, Javier, “Más allá del romancero: *Entremés de los romances*”, *Edad de Oro*, XXXII (2013), pp. 31-45, en línea, <<https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/178/78>>.
- BURROWS, John Frederick, “«Delta»: A measure of stylistic difference and a guide to likely authorship”, *Literary and Linguistic Computing*, XVII, núm 3 (2002), pp. 267-287.
- CAMPO, Agustín del, ed., Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Clásicos Castilla, 1948.
- CARREIRA, Antonio, ed., Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- CASTRO, Adolfo de, *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid, A. de Castro e hijos editores, 1874.
- CEREZO SOLER, Juan y José CALVO TELLO, “Autoría y estilo. Una atribución cervantina desde las humanidades digitales. El caso de *La conquista de Jerusalén*”, *Anales Cervantinos*, LI (2019), pp. 231-250, en línea <<https://anales-cervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/453/453>>.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, Madrid, Casa Bailly Bailliére, 1911, tomo I, vol. I.
- CUÉLLAR, Ávaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, “*La francesa Laura*. El hallazgo de una nueva comedia del Lope de Vega último”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX (2023), pp. 131-198, en línea <<https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v29-cuellar-vega-garcia-luengos/492-pdf-es>>.
- EDER, Maciej, “Bootstrapping Delta: A safety net in open-set authorship attribution”, *Digital Humanities 2013. Conference abstracts. University of Nebraska/Lincoln, USA. 16-19 July 2013*, 2013, pp. 169-172, en línea, <<http://dh2013.unl.edu/abstracts/ab-135.html>>.
- EDER, Maciej, Mike KESTEMONT y Jan RYBICKI, “Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis”, *The R Journal*, VIII, núm 1 (2016), pp. 107-121.

- EVERT, Stefan, Thomas PROISL, Fotis JANNIDIS, Isabella REGER, Steffen PIELSTRÖM, Christof SCHÖCH, y Thorsten VITT, "Understanding and explaining Delta measures for authorship attribution", *Digital Scholarship in the Humanities*, XXXII, núm. 2 (2017), pp. 4-16, en línea <https://academic.oup.com/dsh/article/32/suppl_2/ii4/3865676>.
- JOCKERS, Matthew y Daniela M. WITTEN, "A comparative study of machine learning methods for authorship attribution", *Literary and Linguistic Computing*, XXV, núm. 2 (2010), pp. 215-523.
- JOLLIFFE, I. T. (2002), *Principal Component Analysis*, New York, Springer, 2ª edición, 2002.
- KESTEMONT, Mike, Justin STOVER, Moshe KOPPEL, Folgert KARSDORP y Walter DAELEMANS, "Authenticating the writings of Julius Caesar", *Expert Systems with Applications*, LXIII (2016), pp. 86-96.
- KOPPEL, Moshe y Yaron WINTER, "Determining if two documents are written by the same author", *Journal of the Association for Information Science and Technology*, LXV, núm. 1 (2014), pp. 178-87.
- LÓPEZ NAVÍO, José, "El entremés de los romances, sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*", *Anales cervantinos*, VIII (1959-1960), pp. 151-239.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, "Lope, infamado de morisco", *Anuario de Letras*, XXI (1983), pp. 147-182, en línea, <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/50/50>>.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, "Obras inéditas de Cervantes", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, CSIC, 1941, tomo I, pp. 269-302.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, ed., *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores* (1657), Madrid, Imprenta de Fortanet, 2ª edición corregida, 1903.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 9-60.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, *Sobre la génesis del Quijote: Cervantes, Lope, Góngora, el "Romancero general", el "Entremés de los Romances", etc.*, Barcelona, Ara-luce, 1930.
- NORTHUP, George T., "Review de 'Un aspecto en la elaboración del *Quijote*' de Menéndez Pidal", *Modern Philology*, XIX, núm. 4 (1922), pp. 435-436.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, "Los romances del realismo bucólico de Liñán de Rianza y de Lope de Vega, el *Entremés de los romances* y el *Quijote*", *Anuario Lope de Vega*, XV (2009), pp. 169-201.
- REY HAZAS, Antonio, *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del Entremés de los romances*, Guanajuato, Museo Iconográfico del *Quijote*, 2006.
- RISSLER-PIPKA, Nanette, "Avellaneda y los problemas de la identificación del autor. Propuestas para una investigación con nuevas herramientas digitales", en *El otro don Quijote. La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*, ed. Hanno Ehrlicher, Augsburg, Universität Augsburg, 2016, pp. 27-51.

- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, “*El entremés de los romances*, entre Cervantes y Góngora”, *Atalanta: Revista de Letras Barrocas*, VII, núm. 2 (2019), pp. 221-239, en línea, <<https://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/133/144>>.
- ROSA, Javier de la y Juan Luis SUÁREZ, “The Life of *Lazarillo de Tormes* and of his Machine Learning Adversities. Non-Traditional Authorship Attribution Techniques in the Context of the *Lazarillo*”, *Lemir*, XX (2016), pp. 373-438, en línea, <https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista20/09_Rosa_Javier_de_la.pdf>.
- RUIZ URBÓN, Cristina, “El *Entremés de los romances*: una atribución cervantina largamente dubitada”, en *Hos ergo versículos feci... Estudios de atribución y plagio*, eds. Javier Blasco, Patricia Marín Cepeda y Cristina Ruiz Urbón, Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 171-260.
- RUIZ URBÓN, Cristina, “Sobre la validez de los análisis cuantitativos en los estudios de autoría de textos breves: el caso particular de los entremeses del Siglo de Oro”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, núm. 33 (2023), pp. 69-96, en línea, <<https://revistas.uva.es/index.php/ogigia/article/view/7143>>.



Entre las caballerías y la picaresca: la obra en prosa de Francis Kirkman (1632-c.1680)¹

Rocío G. Sumillera

Universidad de Granada
sumillera@ugr.es

Recepción: 19/12/2021, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

Este artículo explora la convergencia de los géneros de la novela de caballerías y la picaresca a través del análisis de la obra en prosa del escritor y librero londinense Francis Kirkman (1632-c.1680), traductor al inglés del libro sexto del ciclo de *Amadís*, continuador de *Belianís de Grecia* y de *The English Rogue*, autor de la biografía de la impostora Mary Carleton, *The Counterfeit Lady Unveiled*, y de la suya propia, *The Unlucky Citizen*. Tomando la obra en prosa de Kirkman a modo de estudio de caso, particularmente su narrativa autobiográfica, se estudia cómo los géneros de las novelas de caballerías y la picaresca terminan entremezclándose en la literatura inglesa del siglo XVII.

Palabras clave

Francis Kirkman; picaresca; novelas de caballerías; autobiografía; *Amadís de Gaula*; *Belianís de Grecia*; *The Unlucky Citizen*.

Abstract

English title. Between Romances of Chivalry and the Picaresque: The Prose Works of Francis Kirkman (1632-c.1680).

1. Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Proyecto de Investigación “Los libros de caballerías en Inglaterra, III – IBCETIII” (Ref: PID2020-115735GB-I00). Presenté una primera versión del mismo en las II Jornadas de Literatura Caballescica: ‘Estructura, poética y género de los ciclos caballescicos’, organizadas en mayo de 2021 en el marco del proyecto PAPIIT (UNAM). Agradezco a los organizadores y participantes en dichas jornadas sus comentarios y sugerencias.

This article explores the intersection of romances of chivalry and the picaresque through the analysis of a selection of works in prose by the London writer and bookseller Francis Kirkman (1632-c.1680), translator into English of Book VI of the *Amadis* cycle, continuator of *Bellianis of Greece* (Parts II-III) and of *The English Rogue* (Parts II-IV), and author of, among others, the biography of the impostor Mary Carleton, *The Counterfeit Lady Unveiled*, and of his own, *The Unlucky Citizen*. Taking Kirkman's prose works as a case study, with a particular focus on his autobiographical narrative, it will be seen how both genres, i.e. romances of chivalry and the picaresque, end up intertwining in seventeenth-century English literature.

Keywords

Francis Kirkman; picaresque; romances of chivalry; autobiography; *Amadis of Gaul*; *Bellianis of Greece*; *The Unlucky Citizen*.

En 1663 la impostora más célebre del siglo xvii en Inglaterra, Mary Carleton (1642-1673), publica lo que en aquel momento asegura es fidedigno relato de su vida, *The Case of Madam Mary Carleton, Lately Stiled the German Princess, Truly Stated with an Historical Relation of her Birth, Education, and Fortunes*. Lady Maria Wolway, comúnmente conocida por sus contemporáneos como la princesa alemana (the 'German Princess'), en realidad era, como se descubrió, una mujer de Canterbury de orígenes humildes que se hizo pasar por una noble alemana y que terminó, diez años después de la publicación de las memorias del personaje que creó para sí, ajusticiada en Londres por robo. Mucho aconteció en esos diez años (entre otras cosas, un destierro a Jamaica), y mucho sucedió tras su ejecución, pues la ultratumba de Carleton fue rica en vidas literarias de personajes femeninos inspirados en su impostura (Bernbaum 1914; Main 1956). Entre quienes escribieron a su muerte se encuentra el polifacético librero londinense Francis Kirkman (1632-c.1680), quien, fascinado por su historia de vida inventada, publica tras su ejecución la biografía que escribe de ella, *The Counterfeit Lady Unveiled. Being a Full Account of the Birth, Life, Most Remarkable Actions, and Untimely Death of*

Mary Carleton, Known by the Name of the German Princess (1673), donde se propone desenredar la maraña de verdades y mentiras para ofrecer un relato preciso de lo que verdaderamente le aconteció. Para entender el carácter y la vida de Carleton, así como sus motivaciones para inventarse una diferente, Kirkman entiende fundamental abordar sus gustos literarios, pues “aquellos que la conocieron de joven cuentan”, escribe Kirkman, “que disfrutaba mucho leyendo, sobre todo libros de amor y aquellos que trataban de caballerías”.² Según Kirkman, que acto seguido ofrece un nutrido listado de títulos (entre ellos, *Don Belianís de Grecia* y *Amadís de Gaula*), Carleton no solo los “conocía bien”, sino que los creyó verdad, hasta el punto de terminar por imaginarse un personaje más de su elenco:

porque los leía con tanta frecuencia, creyendo verdad todo lo que leía, estaba muy enamorada de las acciones de aquellos grandes y famosos héroes, y se figuraba nada menos que una heroína, o que a la larga obtendría la dignidad de algún título ilustre. Pero todas estas imaginaciones y fantasías de altos vuelos sobre sí misma resultaron ser nada más que eso, y no realidades.³

Así, afirma Kirkman, al leer acerca de la Princesa Oriana, “a menudo se imaginaba a sí misma siendo una princesa de ese estilo, o a lo menos una dama de honor a su servicio”.⁴ Pues “la mezquindad de su cualidad no iba con su espíritu”, continúa, Carleton “pretendía para sí una fortuna no inferior a tomar por esposo a un caballero, o a algún otro gran hombre”.⁵ En la biografía que escribe para su personaje Lady Maria Wolway, la propia Carleton ciertamente incluye referencias a sus supuestas lecturas, que es posible especular fueran coincidentes con las de la autora. Cuenta que se hizo “adicta” a la lectura no solo de historia, sino del “pasatiempo más ligero” de la literatura, en particular de ficciones heroicas escritas en su mayor parte en francés, razón por la que dice haber aprendido dicha lengua.⁶ Carleton llega a describirse (al menos a describir a Lady Maria Wolway) como una dama errante y como una

2. Todas las traducciones del inglés al castellano de las obras de Kirkman son mías. En inglés: “those that knew her when young, relate [...] that she took much pleasure in reading, especially Love Books, and those that treated of Knight Errantry” (Kirkman 1673a: 9-10).

3. “from her frequent and often reading, she believing all she read to be true, was much in love with the actions of those great and renowned Heroes, and supposed her self to be no less then a *Heroína*, or that in time she should be dignified with some *Illustrious Title*. But all these high imaginations and fancies of her self proved to be only so, and no reality” (Kirkman 1673a: 10-11).

4. “She oftentimes fancied her self to be some such *Princess* [i.e. *Princess Oriana*], or at leastwise a *Lady of Honour* that did belong to her” (Kirkman 1673a: 10).

5. “The meanness of her quality did not suit with her spirit, [...] she intended for her self no less a *Fortune* then a *Knight*, or some great man to be her *Husband*” (Kirkman 1673a: 11).

6. “I now addicted my self to the reading of *History*, and then to take off the gravity and seriousness of that study, to more facile pastimes of literature; *Romances*, and other *Heroical Adblandiments*, which being written for the most and best part in *French*, I made that my next business, though of lesser difficulty, to gain a knowledge in that *Tongue*” (Carleton 1663: 23).

heroína de libro,⁷ su vida una aventura y un peregrinaje a Inglaterra desde su Colonia natal.⁸ Estas palabras desde luego se prestan a la explicación quijotesca que propone Kirkman de sus anhelos de grandeza y de su consiguiente delirio de personaje heroico.

No es poco lo que hay del propio Kirkman en la imagen que proyecta de Carleton, sobre todo en lo relacionado con la influencia de las lecturas caballescadas sobre cuestiones de carácter y de autopercepción. Kirkman hace una lectura similar de sí mismo en su propio relato autobiográfico, que publica prácticamente al tiempo que la biografía de Carleton. Si *The Counterfeit Lady Unveiled* se imprime en febrero de 1673, apenas unos meses más tarde aparece *The Unlucky Citizen Experimentally Described in the Various Misfortunes of An Unlucky Londoner Calculated for the Meridian of this City*, un relato supuestamente autobiográfico de su vida de los dieciséis a los veinte años (1648-1652), esto es, de su etapa formativa como aprendiz de escribiente (*scrivener*) a las órdenes de dos maestros (*masters*).⁹ El relato de Kirkman culmina con la apertura de su propia tienda de libros en la zona de Tower Liberty, cerca de Aldgate, donde numerosos establecimientos de este tipo se ubicaban en el Londres de la época. Si, como Kirkman afirma, comenzó a escribir *The Unlucky Citizen* en el otoño de 1672, cronológicamente su texto autobiográfico es coincidente, al menos en parte, con la escritura de la biografía de Carleton. Los paralelismos entre autobiografía y biografía, y los ecos de la una en la otra, producen un extraño juego de identificación por parte de Kirkman con Carleton (Skwire 2003; Greene 2006), a quien describe a menudo en los mismos términos que emplea para sí mismo, pues la llama “desafortunada”,¹⁰ y le atribuye sus mismos gustos literarios. Ambos habrían leído con idéntica fruición y convicción de verdad los mismos relatos de realza y caballerías que Kirkman devoraba desde pequeño, creyendo e interiorizando tan perfectamente este tipo de historias que, de adulto, no puede sino extrañarse de no haberse convertido en otro Quijote.¹¹ “Gran amante de ese tipo de libros”, los tomaba por crónicas de sucesos históricos, y a los caballeros andantes, por personajes reales: “tenía una creencia tan firme en que contaban la verdad, que los juzgaba crónicas, y los creía más que a Stow, a Holingshed, o a Speed”.¹² Imaginaba que aunque en Inglaterra el oficio de caballero andante no

7. “I might as well have given lustre to a Romance as any any any of those supposed *Heroina’s*” (Carleton 1663: 33).

8. “this my (Errant-like) Adventure and Peregrination from the place of my native Country” (Carleton 1663: 6).

9. Para más información sobre el mundo de los aprendices en la Inglaterra del xvii, consúltese Smith (1973, 1981).

10. “[an] unlucky woman” (Kirkman 1673a: 219).

11. “believing all I read to be true” (Kirkman 1673b: 11); “I took my pleasure, delighting in nothing but those sorts of Books, so that I wonder I did not become another *Don Quixot*” (Kirkman 1673b: 13).

12. “of which sort of Books I was so great a Lover, and had so firm a belief of the truth of them,

tuviera muchos adeptos, al menos en países como Francia, de donde provenían muchos de los relatos que leía, sí que abundaban los caballeros andantes.¹³ Con el tiempo llegó el inevitable desengaño de descubrir que las historias de caballerías eran ficciones, crónicas “erróneas”.¹⁴

Si en Kirkman el quijotismo se quedó en temor no cumplido, en Billy, protagonista de *The Essex Champion; or, The Famous History of Sir Billy of Bille-reca, and his Squire Ricardo*, fue una aflicción fatal. Pardo García (2018) reconoce en *The Essex Champion*, obra de William Winstanley (c. 1628-1698) que fecha alrededor de 1694, “la primera imitación del *Quijote* en la prosa narrativa inglesa”. El de Winstanley es un relato de setenta y dos páginas que se alarga a más de doscientas en la edición publicada en 1699. Billy, lector empedernido de novelas de caballerías desde niño, sí que termina con todos los atributos de un quijote a la inglesa: su Dulcinea es Dulcina; su escudero, Ricardo; sus molinos-gigantes, espantapájaros, y su pueblo manchego, Billericay, en el condado de Essex. Ni mucho menos era esta la primera vez que un texto propiamente inglés de naturaleza paródica en la línea del *Quijote* y contra los libros de caballerías se publicaba en Inglaterra. Ya en 1607 aparecía una obra dramática en esta línea, *The Knight of the Burning Pestle*, de Francis Beaumont, que es, a un tiempo, “la primera parodia caballeresca” y “la primera imitación teatral del *Quijote*” en Inglaterra (Pardo García 2018: 208). *The Essex Champion*, en cambio, sí es narrativa en prosa. Publicada tras la muerte de Kirkman, fallecido en torno a 1680, demuestra una evidente influencia justamente de su obra. Para empezar, la lista de libros que el padre de Billy, Thomasio, examina junto con el coadjutor de la parroquia del pueblo calca la guía de lectura que Kirkman ofrece a sus lectores en la edición de 1671 de su continuación a *Belianís de Grecia*, que nace de su propia experiencia como lector y que tiene en cuenta criterios de ordenación tales como la edad de los lectores (Pardo García 2021: 222-227). Poco sorprenden las trazas de Kirkman en Winstanley, estando ambos unidos por lazos profesionales: la primera edición de *Poor Robin’s Jest, or the Compleat Jester* (1667), obra de Winstanley, fue publicada en Londres para Kirkman y Richard Head, y las siguientes cuatro ediciones (publicadas en 1668, 1669, 1673, y 1679), en exclusiva para Kirkman.

Si bien, al igual que para muchos otros jóvenes de su generación en Inglaterra e Irlanda, las novelas de caballerías fueron primeras lecturas (Newcomb

that I reckoned them to be Chronicles, and believed them before Stow, Holingshed, or Speed” (Kirkman, 1673b: 14). La referencia es a los afamados historiadores John Stow (1524/5-1605), John Speed (1551/2-1629), y Raphael Holinshed [Hollingshead] (c.1525-1580?).

13. “I believ’d, though we had not many Knights in *England*, yet they were plentiful in other Countreys; and as Histories were most in other Languages, so there were most in *France*” (Kirkman, 1673b: 13).

14. “because upon search I could not find *Palmerin of England*, nor no other of our *English Knights Errant*, I wholly slighted them as erroneous” (Kirkman 1673b: 14).

2002: 247-260; Lamb 2014, 2018), con el tiempo Kirkman incorporó dos nuevas obsesiones literarias a su haber: por una parte, la picaresca, que se consolida como una presencia constante en su obra y como fuente de estrategias y recursos narrativos que le ayudan a hablar de sí mismo y de otros, y a construir y ordenar el relato de su vida. Por otra, el teatro, que queda fuera del alcance de este trabajo.¹⁵ En las páginas que siguen se analiza la presencia y la interacción entre los géneros de la novela de caballerías y la picaresca en la obra en prosa de Kirkman. Tras revisar primero la fructífera relación que establece de por vida con las novelas de caballerías en calidad de lector, traductor, y autor, se analiza luego la presencia de la picaresca en, fundamentalmente, *The Unlucky Citizen* y sus continuaciones a *The English Rogue*. Aunque, como ya ha sido ampliamente establecido, las genealogías de ambos géneros son distintas e independientes, sus momentos de contacto y convergencias no son infrecuentes. Ya en el primer libro de caballerías escrito en español a finales del siglo XIII o inicios del XIV, *El caballero Zifar*, aparece la figura del escudero Ribaldo como, según reconocen algunos críticos como Menéndez y Pelayo, una especie de “precursor de los héroes de la novela picaresca todavía más que del honrado escudero de don Quijote” (Menéndez y Pelayo 1941: 355). Posteriormente, en novelas de caballerías de mediados del XVI, como el *Quarto libro del esforçado cauallero Reynaldos de Montaluán, que trata de los grandes hechos del imencible cauallero Baldo y las graciosas burlas de Cingar*, el personaje de Cingar parece igualmente un “prototipo picaresco” (Capata 2000: 75), y

15. Asiduo a las representaciones teatrales, Kirkman era, además, actor aficionado, autor dramático de piezas cómicas como *The Presbyterian Lash* (1661), e impresor de, al menos, veinticinco obras teatrales (Gerritsen 1958). Con todo, posiblemente su mayor contribución en este sentido fuera como compilador de dos catálogos, los más completos de su época, en los que recogió los títulos de todas las obras teatrales impresas en Inglaterra hasta la fecha (Greg 1957: 1340-1352). El primero, *An Extract Catalogue of All the Playes that Were Ever Yet Printed*, publicado en 1661, recogía 685 obras; el segundo, *An Exact Catalogue of All the English Stage-Plays Printed*, de 1671, listaba 806 títulos, y fue el que le sirvió de base a Gerard Langbaine para su *New Catalogue of English Plays* (1688), más conocido como *Momus triumphans*. Kirkman afirma haber visto todos los títulos salvo diez, y haber poseído ejemplares de todos excepto de treinta. Estaba convencido de lo exhaustivo de sus catálogos, y dudaba pudiera habersele escapado algún título. De estar en lo cierto, habría sido el principal coleccionista de obras de teatro de la Inglaterra del momento (Schoch 2019: 53), tal y como él mismo sostenía: “I have been (as we term it) a Gatherer of *Plays* for some years, and I am confident I have more of several sorts than any man in England, Bookseller, or other: I can at any time shew 700 in number, which is within a small matter all that were ever printed” (Kirkman 1661: A2r). Con su labor como compilador bibliográfico y comentarista y crítico de diversos géneros y obras literarias contribuyó, por ejemplo, a la sistematización de la literatura dramática y la constitución de un canon que, entre otras cosas, ensalzaba la figura de Shakespeare (Newcomb 2001: 230). Kirkman se jactaba de la colección de obras dramáticas de su tienda, en la que también vendía todo tipo de ficción en prosa y poesía (“all manner of English, or French Histories, Romances or Poetry”), según recoge un breve mensaje publicitario al término de la obra de teatro *A Cure for a Cuckold* (1661) de John Webster y William Rowley, justo bajo la *finis* con el que se cierra el drama (Kirkman 1661: H4v).

por ello un eslabón clave en el desarrollo del género (Blecua Perdices 1972; König 2003). La confluencia de ambos géneros alcanza luego al *Quijote* (Riley 2001; Cruz 2007), y a la producción de Cervantes en general (Chauchadis 1983; Johnston 1991; Niemeyer y Meyer-Minneman 2008; Muñoz Sánchez 2013; Rodríguez Álamo 2015; Rodríguez 2016; Fuchs 2021: 110-135). Edward C. Riley, para quien “la prosa picaresca procede de un grupo completamente diferente al de la novela de caballerías”, reflexiona a propósito de los puntos de contacto entre ambas en los siguientes términos:

Lo más sorprendente, desde mi punto de vista es la absoluta ausencia de manifestaciones explícitas de desdén, de críticas o parodias de la novela de caballerías en estas primeras obras picarescas, con la excepción de la posible intención paródica del principio del *Lazarillo* y de un rápido pasaje de crítica comparada en el *Guzmán de Alfarache*. Cuesta creer que Alemán y sus seguidores inmediatos no fuesen completamente conscientes de que sus novelas eran diametralmente contrarias a este género idealista, aun cuando escritores más tempranos, sin excluir al autor del *Lazarillo*, no lo fueron. (Riley 2001: 207-208)

A este respecto, Francisco Rico, en su estudio introductorio a su edición del *Lazarillo de Tormes*, afirma que las picarescas y las novelas de caballerías “no se veían como pertenecientes a un mismo orden de cosas, a un mismo linaje de ficción” en el siglo XVI (Rico 1992: 49).

Tradicionalmente, el análisis de la confluencia e interacción entre los géneros de la novela de caballerías y la novela picaresca se ha centrado en obras escritas por autores españoles, o traducidas al castellano o a alguna otra lengua peninsular, tendiendo a obviar el recorrido de dichas obras más allá de las fronteras españolas. Sin embargo, dicha convergencia también se produce en el marco de otras literaturas nacionales entre traducciones o continuaciones de obras españolas de ambos géneros, así como de originales en otros idiomas escritos tomando fuentes españolas como referente. En este sentido la obra de Kirkman constituye un sugerente estudio de caso. Muy posiblemente sin ningún conocimiento de español, ni de relación con España (a nivel político, comercial, o religioso, pues nada hace pensar que perteneciera a círculos católicos), Kirkman se convirtió, gracias a su labor como escritor, traductor, librero y crítico, en un excepcional difusor de la literatura española en la Inglaterra de su tiempo. La variedad de su obra, y la influencia sobre ella de las caballerías y la picaresca, dos géneros de raigambre española, la convierten en un microcosmos en el que estudiar interacciones genéricas en la segunda mitad del XVII en un país como Inglaterra, en el que tantos títulos, de uno y otro género, se convirtieron en auténticos éxitos editoriales (Whinnom 1980; Wilson 2013; Álvarez-Recio 2021: 6; Sánchez Martí y Sumillera, en prensa).

Caballerías en clave autobiográfica

El que *The Unlucky Citizen* sea una obra eminentemente autobiográfica no la exime de tener un importante componente de ficción. Por una parte, Kirkman hábilmente intercala, entre la narración de recuerdos y vivencias, diversos relatos de extensión variable y temática dispar que denomina “choice novels” y que engarza sirviéndose de estructuras narrativas que se asemejan a las de, entre otros, *The Canterbury Tales*. Por ejemplo, durante un viaje a pie de Londres a Windsor, dice conocer a otras tres personas que también hacían el mismo trayecto y con las que lo continúa. Para entretenerse en el camino, acuerdan contarse historias por turnos, con lo que durante algunos capítulos se suceden, a cargo de diversos narradores, relatos que en ocasiones no son más que pequeñas comedias de enredo sin grandes pretensiones literarias. Kirkman inserta además otros relatos y anécdotas que cuenta él mismo sin mucho artificio introductorio más allá de la excusa de ofrecer algún descanso al lector de las desdichas de su vida; aunque los presenta como interludios humorísticos, ni todos ellos son humorísticos, ni sus desdichas son tan trágicas como para que los lectores necesiten un respiro.¹⁶ Por otra parte, Kirkman tamiza la narración de sus suspuestas vivencias personales con sus inquietudes literarias, con lo que recurre a convenciones, personajes y situaciones sacadas de, bien novelas de caballerías, bien obras picarescas, para narrar su juventud. Es por ello que algunos críticos entienden *The Unlucky Citizen* como una especie de autobiografía de ficción (Moore 2016: 147), muy en deuda con los libros de caballerías, de un lado, y con la picaresca, de otro (Newcomb 2001: 235; Stanivukovic 2007: 64).

Entre las muchas lecturas de infancia y juventud que Kirkman repasa en el segundo capítulo de *The Unlucky Citizen*, incluye entre sus predilectas una balada de principios del xvi, *The Friar and the Boy*, en ocasiones descrita como la primera historia para niños impresa e ilustrada, y *The Seven Sages* (o *Seven Wise Masters*) of Rome, un ciclo de historias cortas traducidas al francés a mediados del siglo xii y de ahí vertidas al inglés, que Kirkman califica de excelente (Orme 2001). Les siguen *Doctor Faustus* (1604) de Christopher Marlowe, con la que dice haber tenido pesadillas, la comedia de Robert Greene *The Honorable Historie of Frier Bacon and Frier Bongay* (1594), llena de personajes y elementos mágicos, y tres novelas de caballerías de Emanuel Ford (fl.1585-1599): *Parismus*,

16. Entre las historias engarzadas hay algunas de origen francés y otras de origen español, como la que lleva por título “a Tragical story of an Arch-Bishop and Shoemaker”, ambientada en el reinado de Pedro I de Castilla y protagonizada por el arzobispo de Toledo y el hijo de un zapatero asesinado por aquel (Kirkman 1673b: 262-266). La historia, bien conocida, aparece en el libro de Melchor de Santa Cruz *Floresta Española de apotegmas o sentencias, sabia y graciosamente dichas de algunos españoles* (1574), de gran éxito en la Europa del xvi y xvii, con traducciones al italiano y al francés, además de la traducción al inglés realizada por el católico Anthony Copley (1567-1609), titulada *Wits, Fittes and Fancies*, y publicada en 1595 y 1614.

the Renowned Prince of Bohemia (1598), *The Most Pleasant Historie of Ornatius and Artesia* (1599), y *The Famous History of Montelyon, Knight of the Oracle, and Sonne to the Renowned Persicles, King of Assyria* (c.1600). Por Ford llega Kirkman a *Palmerin of England*, al ciclo de *Amadis of Gaul*, y al cabo a todas las novelas de caballerías que circulaban en Inglaterra. Cautivado por este tipo de historias, Kirkman niño se imagina, de mayor, convertido en caballero andante, o, a lo menos, en escudero o cirujano de caballeros, esto último “para poder viajar y así ver todos aquellos países de Constantinopla, Trebizonda, y otros”, y porque juzgaba que, de ese modo, “conocería a caballeros andantes heridos, y que sería muy necesario y útil para vendarles y curarles las heridas”.¹⁷ Supuestamente la oposición de su madre a que se marchara al extranjero le obligó a pensar en otra profesión. Fue así como, para poder estar en contacto diario con el universo de la caballería andante sin salir de Inglaterra, determinó hacerse librero: “de esa manera, podría leer todo tipo de libros de historia, y por tanto contentarme con la lectura”.¹⁸ Juzgando el oficio de vendedor de libros una ocupación poco lucrativa, su padre le insistió para que se hiciera aprendiz de escribiente; Kirkman obedeció pero sin convicción, y desde luego sin abandonar las lecturas caballerescas. De aprendiz en la tienda de su segundo *master*, como la clientela escaseaba y apenas había qué hacer, dedicaba su tiempo a la lectura de las muchas novelas de caballerías en las que gastaba sus ahorros. Los libros de su biblioteca personal (obras como *Orlando Furioso*, y volúmenes de los ciclos de *Amadis* y de *Mirroure of Knighthood*, esto es, de *Espejo de príncipes y caballeros*), que guardaba en la tienda, decía “eran el mejor mobiliario” del local:¹⁹ “Quienes entraban en nuestro establecimiento podrían haber imaginado, viendo el exterior de los libros, que estábamos muy bien provistos de libros de leyes en consonancia con nuestra práctica, pero de haber ojeado el interior habrían descubierto su error”.²⁰ Desencantado con su experiencia como aprendiz, retoma la idea de hacerse librero y de abrir su propia tienda, ajeno a que, a raíz de dedicarse a la venta de libros, terminaría leyendo menos que nunca.²¹

17. “I resolved to be a Chirurgion, and that for several Reasons; as first, because I often found them mentioned in Books of Knight Errantry; and secondly, that I might travel, and thereby see all these several Countreys of *Constantinople*, *Trebizond*, and I know not what Places; and then I did judge that if I were a Chirurgion and did travel, and meet with Knights Errant who were wounded; I should be very necessary and useful in dressing and healing their Wounds” (Kirkman 1673b: 12).

18. “I could not think upon any Trade that would please me so well as a Bookseller, because, by that means I might read all sorts of history Books, and thereby please my self with reading” (Kirkman 1673b: 12).

19. “they were the best furniture therein” (Kirkman 1673b: 174).

20. “They that came into our Shop, might by the outside of the Books, imagine that we were well furnished with Law Books according to our practice, but if they had searched their inside, they would have found their mistake” (Kirkman 1673b: 174).

21. “I, since I dealt in Bookselling, have read fewer Books than formerly” (Kirkman 1673b: 13).

En 1652 Kirkman cumpliría su ferviente deseo de ver su nombre impreso en la portada de una publicación. Poco sorprende que lo hiciera en calidad de traductor de una obra del ciclo amadisiano: el *Lisuarte de Grecia* (1514) de Feliciano de Silva, libro sexto en la tradición inglesa (y francesa), y séptimo del ciclo en España. Su texto fuente era la traducción al francés de Nicolas de Herberay des Essarts (fallecido c.1557), publicada por primera vez en 1545.²² “Estando traducidas las primeras cinco partes” de *Amadís de Gaula*, “faltándole al mundo una sexta”, y “creyendo que todo el mundo” era de su “opinión, amantes de las caballerías andantes”, Kirkman se propuso hacer que sus contemporáneos quedaran “en deuda” con él por su traducción,²³ que presenta como un “bien público”. No puede, sin embargo, ocultar que también anhelaba con ella algún rédito, cierto prestigio social, y “la gloria y la fama” de ver su nombre impreso.²⁴ Antes incluso de terminar un cuarto de su traducción, buscó vendedores e impresores, que, bien porque requerían el texto completo, bien porque no aceptaron sus términos, no le financiaron la publicación, con lo que hubo de vender su biblioteca para sufragarla.²⁵ Ni los nervios por alumbrar a un hijo podían compararse con sus ansias ante la inminente impresión de su libro: “Jamás una joven muy embarazada deseó ver el fruto y producto

22. El prolífico Anthony Munday (c.1560-1633), sin duda el más importante de los traductores de novelas de caballerías al inglés, había traducido los libros uno a cuatro del ciclo de *Amadís* también a partir de las traducciones de Herberay (se desconoce la identidad del traductor al inglés del libro quinto). Esta coincidencia de fuentes en parte explica la “marcada afinidad estilística” de Kirkman con respecto a Munday (Moore 2016: 151), quien por otra parte había jugado un papel clave en la manera en que Kirkman había aprendido francés, similar a la de Carleton. “Había leído estos libros tan a menudo tanto en inglés como en francés, que estaba muy bien versado en esa lengua” [“I had read these Books so often both in *English* and *French*, that I was very well experienc’d in that Language” (Kirkman 1673b: 174)], explica Kirkman, que se reconoce “especialmente” diestro en la lectura de un texto en francés “si trataba de caballerías” [“especially if it treated of Knighthood” (Kirkman, 1673b: 14)]. En efecto *Amadís* se empleaba comúnmente en la Europa del XVI y XVII para aprender francés, a menudo por medio de ejercicios de traducción (Rothstein 1999: 39-42). Para realizar la suya, Kirkman se sirvió de un diccionario inglés-francés que le prestaron; cuando hubo de devolvérselo a su dueño, se propuso compilar uno propio a partir de libros en ambos idiomas [“getting some odd Books that were *French* and *English*, I made my self a kind of Dictionary from them” (Kirkman 1673b: 14)]. Este diccionario/glosario bilingüe fabricado *ad hoc* por desgracia parece no haberse conservado; un documento de estas características sin duda tendría un gran valor para entender los procesos de traducción de un fenómeno literario paneuropeo tan dependiente de ellos.

23. “believing all the world to be of my mind, Lovers of *Knight Errantry*, I pitch’d upon *Amadís de Gaul*; the first five Parts being already translated, and the world wanting the sixth, I intended to make them beholding to me for it” (Kirkman 1673b: 175).

24. “[I] did resolve to do the same kindness to others as had been done for me, and as I thought would be of publick good: [...] besides these, I had several other reasons to induce me to it, as the great profit I should gain by it, and also the glory and fame I should purchase by being in Print” (Kirkman 1673b: 174-175).

25. “by this means I broke and spoyl’d my Library” (Kirkman 1673b: 178).

de su cuerpo como yo de ver mi libro terminado y de ese modo mi nombre impreso; era esta la mayor de mis ambiciones”.²⁶

La venta de los mil ejemplares de la tirada de *The Famous and Renowned History of Amadis de Gaule* que vieron la luz en la imprenta de la viuda Anne Johnson en 1652 le reportan beneficios económicos tan magros que Kirkman afirma haber “salido de esta aventura de publicación con la cara arañada”:²⁷ “todas estas molestias y gasto por un poco de honor”.²⁸ Con todo, no deja de publicar hasta 1680, posiblemente el año de su muerte. Eso sí, ante el poco éxito comercial de su traducción del libro de *Amadis*, jamás volvió a traducir otra novela de caballerías, que entendió, “por experiencia”, “pasadas de moda”.²⁹ Con las preferencias literarias del momento en mente, decidió darle una segunda oportunidad a la traducción, optando por *Les amours de Lozie* (1599), de Antoine Du Périer; confiando en “que rebosaba de expresiones de enamorados, y frases rimbombantes, y tenía amor y armas, y algunas aventuras extrañas e imposibles”, esperaba le fuera más rentable.³⁰ *The Loves and Adventures of Clerio and Lozia. A Romance* apareció también en 1652, apenas unos meses después de su traducción del libro amadisiano. El que a toda costa deseara el éxito de ventas que no consiguió con su primera traducción también explica que le dedicara la segunda al empresario teatral William Beeston (c.1606-1682), al frente del Cockpit Theatre y en trámites de comprar el Salisbury Court Theatre. En su dedicatoria, Kirkman intenta persuadirle para que la adapte a las tablas y la represente en el teatro: la “gran novedad en la historia”, afirma, es muy “merecedora de un excelente poeta que la anime para la escena, donde recibiría total perfección”.³¹

La desapasionada recepción de su traducción del libro de *Amadis* no consigue, sin embargo, que doce años después Kirkman no vuelva a la carga con las caballerías de la mano de *Belianís de Grecia*. Un tal L.A. (quizá, Lawrence Ashwel) había publicado en 1598 una traducción al inglés de los primeros cincuenta capítulos de la primera parte de la obra de Jerónimo Fernández. Esos eran los que justamente había traducido el texto fuente de L.A., a saber, la traducción italiana de Orazio Rinaldi de 1586. Un Kirkman ya adulto e inmerso en el mundo de las novedades editoriales habría de haber vuelto a leer la traduc-

26. “Never did *young Big-belly’d Woman* desire to see the Fruit and Issue of her Body, as I did to see my Book finished, and thereby to see my Name in Print; this was the utmost bounds of my ambition” (Kirkman 1673b: 178-179).

27. “I came off from this Adventure of Printing with a scratch’d face” (Kirkman 1673b: 179).

28. “all this trouble and cost was I at for a little honor” (Kirkman 1673b: 180).

29. “by experience finding that those sort of Romances that treated of old impossible *Knight Errantry* were out of fashion” (Kirkman 1673b: 180).

30. “[*Les amours de Lozie*] I thought would do the business, for it was full of *Love-sick Expressions*, and *Thunder-thumping Sentences*, there was *Love* and *Arms*, and some strange impossible *Adventures*” (Kirkman 1673b: 180).

31. “you will find much newness in the Story, worthy an excellent Poët to insoul it for the Stage; where it wil receive ful perfection” (Kirkman 1652: A3v-A4r).

ción inglesa de su caballero favorito con renovada fruición cuando se reimprimió en 1663. Su admiración por Belianís continuaba intacta a pesar del paso del tiempo, como lo ponen de manifiesto sus reflexiones en *The Unlucky Citizen* tras una peculiar conversación con un conocido al que califica de “ateo”. Kirkman cuenta con asombro que su interlocutor creía que nada en el mundo tenía ni principio ni final, por lo que nadie moría del todo. Impresionado por lo que le parece una teoría extravagante, el que a una vida le siga otra, Kirkman no obstante se plantea si pudiera ser que también él hubiera vivido una vida anterior sin recordarla. Ello explicaría su pasión por los libros de caballerías: acaso en su vida anterior había vivido en el tiempo de la caballería andante, lo cual hacía de meras aventuras inventadas y ajenas algo así como recuerdos propios:

Le he estado dando vueltas a si yo pudiera haber vivido en este mundo antes de este tiempo, pues de haber sido así, no lo recuerdo. Si alguna vez, seguro hubo de ser hace muchísimo, en el tiempo de los gigantes y cuando la caballería andante se profesaba públicamente, cuando Amadís era rey de Gaula, y Lisuarte Rey de la Gran Bretaña, como cuenta la historia. Y así, tan seguro como la muerte, yo hube de ser o bien un caballero andante o al menos un escudero, habiéndole tenido siempre tan gran afecto a la caballería andante.³²

Su predilección por Belianís le lleva incluso a preguntarse si, de haber “vivido en una era pasada, bien pudiera haber sido aquel muy valiente don Belianís”: “porque si no, ¿cómo es que estoy tan familiarizado con su historia?”³³ Sin embargo, por carecer del valor y del espíritu guerrero de su héroe, pronto rechaza tal idea:

No puedo afirmar absolutamente que fuera un caballero (aunque venero y adoro ese atributo [i.e. la valentía guerrera] por el bien de las bellas damas), puesto que ahora no poseo tanto valor como muchos de esos caballeros sobre los que he leído, especialmente don Belianís de Grecia, quien en mi opinión fue el más valiente, el más aventurero, y el más carnicero de todos, pues mataba caballeros a centenares como si nada, y gigantes por docenas, algunos de un solo golpe, partiéndolos en dos, y a otros corrándoles por la mitad, aunque él mismo a veces estuviera gravemente herido.³⁴

32. “I have bin thinking with my self whether I was ever alive in this World before this time, for if I was, I cannot remember it, sure it was a great while ago if ever, sure it was when Gyants lived here, and *Knight Errantry* was publickly professed, when *Amadis* was King of *Gaul*, and *Lisvart* King of *Brittain*, as the story relates; and then *as sure as Death*, I was either a Knight or Squire at the least, so great an affection have I always had for *Knight Errantry*” (Kirkman 1673b: 19-20).

33. “If I was alive, in former Ages, and was that very valiant *Don Bellianis*, it may well be, for else how should I be so well acquainted with his Story” (Kirkman 1673b: 20).

34. “I can not absolutely affirm that I was a Knight, (although I very much honour and love that Quality for the fair Ladies sakes,) for I am not at present Master of so much Valour as many of those Knights I have read of, especially *Don Bellianis* of *Greece*, who in my opinion was the most valiant, most adventurous, and greatest *Kill-Cow* of them all; for he made nothing of killing Knights by hundreds, and Gyants by dozens; some with Blows downright, cleaving them in

Así, más que a la del caballero, su naturaleza se le representa afín a la del pacífico escudero:

no logro convencerme de que yo fuera alguna vez un caballero andante, sobre todo uno tan valiente como para pasarse medio día en un campo de batalla cortando y tajando a caballeros y gigantes. [...] No, lo niego, me inclino más bien a creer que pude haber sido un escudero, y nombrado gobernador de una ínsula como lo fue el escudero de don Amadís, Gandalín, o como lo fue Sancho Panza, escudero de don Quijote.³⁵

Un año después de la reimpresión de la traducción de L.A. ve la luz la propia continuación de Kirkman a la historia de Belianís, *The Honour of Chivalry, or, The Famous and Delectable History of Don Bellianis of Greece* (1664), que concibe como una segunda parte. Como explica en el prefacio, su propósito era escribir una continuación que verdaderamente funcionara como tal en términos narrativos, de contenido de la historia, sin perder de vista los gustos de los lectores de su tiempo (Sumillera 2022), que ya viraban hacia la verosimilitud y el decoro neoclásicos (Newcomb 2002: 149-154; Turner 2012: 67).³⁶ La propuesta de Kirkman, que pretendía cosechar cierto beneficio económico, funcionó: la segunda parte se reimprimió en 1671, y al año siguiente, en 1672, animado por el éxito, publicaría una tercera parte, que más adelante vería diversas adaptaciones (Sumillera 2020). Con sus continuaciones, Kirkman entiende haber hecho más por Belianís que cualquier otro autor, incluido Alonso Quijano, del que Cervantes dice que “muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete” a “aquella inacabable aventura” de su también muy querido Belianís (Cervantes 1998: 38). Al término del cuarto libro, Jerónimo Fernández anima a otros autores a continuar el ciclo. Como don Quijote nunca llega a escribir una continuación, Kirkman, que parece vindicarse como más quijotesco que el propio Quijote, nuevamente entreteje realidad y ficción al afirmar que, por causa de sus continuaciones, Belianís “está más en deuda” con él “que con don Quijote, que aunque pensó en hacer lo mismo, nunca lo hizo”.³⁷

twain, and cutting others off in the middle, although he himself hath been soundly bang'd” (Kirkman 1673b: 20).

35. “I cannot perswade my self that I e're was a Knight, especially so valiant a one, as to stand half a day in a Field cutting and slashing of Knights and Gyants in pieces [...]; No, I deny it, I rather encline to believe that I might have been a Squire, and have been made Governor of such an Island as Sir *Amadis* his Squire *Gandelin* was, or as *Sancho Pancha*, *Don Quixot's* Squire was” (Kirkman 1673b: 21).

36. El traductor al inglés de *A Treatise of Romances* (1672), de Pierre-Daniel Huet (1630-1721), resume en su prefacio al lector este cambio en los gustos literarios que se produce en la segunda mitad del xvii (Huet 1672: A3r-A3v).

37. “and have done more for him than any body else; for I have finished his Story in a Second and Third Parts; and therefore he is more beholden to me than to *Don Quixot*, who although he had a mind to it, yet he never did it” (Kirkman 1673b: 20).

Lázaro, Guzmán, y Kirkman, o el ciudadano sin suerte

Tres de las grandes obras de la picaresca española, *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (Parte I, 1599; Parte II, 1604), y *La vida del Buscón* (1626), se traducen al inglés pronto y con gran éxito: David Rowland of Anglesey (fl.1568-1576) produce *The Pleasaunt Histoire of Lazarillo de Tormes a Spaniard, Wherein is Contayned his Marvailous Deedes and Life* (1576) influido por la traducción al francés de Jean Saugrain (1560); James Mabbe (1571/2-1642?) traduce *The Rogue or the Life of Guzman de Alfarache* (1622) a partir de la versión italiana de Barezzi Barezzi y del original de Mateo Alemán, y John Davies of Kidwelly (1625-1693), siguiendo la versión francesa de 1633 de La Geneste, traduce *The Life and Adventures of Buscón the Witty Spaniard* (1657). Durante los siglos XVI y XVII, estas tres obras fueron bien conocidas: la traducción del *Lazarillo* de Rowland se reimprimió en 1586, 1596, 1624, y 1653; el *Guzman* de Mabbe vio otra edición al año siguiente de su publicación, en 1631 apareció publicada junto a *The Spanish Bawd*, la traducción de Mabbe de la *Celestina*, y en 1655 lo hizo en versión abreviada, y del *Buscón* se publicó en 1683 una nueva traducción, anónima (Samson 2013; Pérez Fernández 2014; Garrido Ardila 2015). De las tres, las que ejercieron mayor influencia sobre *The Unlucky Citizen* fueron *Lazarillo* y *Guzmán*, mencionadas por Kirkman en distintos momentos de su libro para explicar, entre otras cosas, la naturaleza de su peculiar texto autobiográfico. Así, al inicio del segundo capítulo, dando por sentado que el lector está familiarizado con ambos textos y con las convenciones de la picaresca en general, advierte lo siguiente respecto a sus antecedentes familiares:

Antes de comenzar la relación de mis propios infortunios, no ofreceré (como es lo habitual en los libros de esta naturaleza, viz. *Guzmán*, *Lazarillo de Tormes*, o nuestro reciente *English Rogue*) un relato de los errores de mis padres, porque, por lo que sé, exceptuando los propios de la flaqueza humana, no los tuvieron.³⁸

Con estas palabras, Kirkman enmarca y adscribe su narrativa autobiográfica dentro de las convenciones y expectativas del género de la picaresca, cumpliendo, a simple vista, algunas de sus características más esenciales: desde el cariz autobiográfico de su obra y la narración en primera persona (Pope 1994), hasta el uso del “cuento intercalado”, que emplea frecuentemente, como se ha visto (Alfaro 1970). No obstante, esta adscripción genérica, tal y como el propio Kirkman reconoce, no es perfecta, para empezar porque Kirkman no comparte el estrato social, bajo y desfavorecido, de los protagonistas de las picarescas. Sus

38. “Before I shall begin the Relation of my own Misfortunes, I shall not (as it is usual in Books of this nature, viz. *Gusman Lazarillo de Tormes*, or our late *English Rogue*) give you any Account of the Miscarriages of my Parents, because, for ought I know they were without any (except those of humane frailty)” (Kirkman 1673b: 8).

orígenes no son humildes, sino que pertenece a una clase urbana y acomodada que desconoce la pobreza, la miseria, el hambre, y el deshonor. Si su padre es ciudadano de Londres, su madre proviene de familia honesta y rica, próspera e ilustre, de eminencias de Estado e Iglesia. Frente al pícaro menesteroso, maltratado y superviviente de violencias diversas, sus padres le colman de cuidados y ternura desde niño.³⁹ Incluso cuando de aprendiz se encuentra al servicio de un hombre al que describe como un tunante, un granuja, un rufián depravado y libertino, y un borracho de taberna (Kirkman 1673b: 169), sabe que su situación dista mucho de los terribles padecimientos y crueldades que sufre Lázaro:

Ya estaba con mi segundo maestro, que de hecho fue mi último, pues no quisiera que pensarais que habría de tener tantos como el infortunado español, Lazarillo de Tormes; no, que yo tuve sino dos, y él siete, y tampoco fueron los míos tan malos como los suyos, que yo no tuve a un ciego artero que me pegara en la espalda ni en la barriga, ni me sacara los dientes a palos, ni me faltó comida ni ropa; ni tuve a un cura codicioso que me hiciera rebanarme los sesos para conseguir comer algunas migajas de su pan, tampoco serví a un pobre y andrajoso y, con todo, orgulloso y engreído hidalgo, y no me vi humillado a la necesidad de mendigar comida para mí y para él. No, no serví a amos como esos, ni me tocó padecer hambre o frío, [...] ni fui mantenido como él. No me acontecieron aventuras así, y si esperáis tales, os equivocáis.⁴⁰

Estas diferencias no son impedimento para que Kirkman entienda que el cariz de su autobiografía es el mismo que el de *Lazarillo y Guzmán*, y quizá para satisfacer las expectativas del lector de picaresca, al que presupone ávido de desventuras y desdichas, en un giro por el que parece desdecirse de lo anterior, subraya su “mala suerte”, lo “tan desafortunado que, después de todo,” fue, tanto más que Lázaro y Guzmán: “si comparáis mi desventura y desafortunado destino con el suyo, o con el de cualquiera acerca de quien hayáis leído, estoy seguro de que el mío los supera y es el peor”.⁴¹ Los episodios picarescos en *The Unlucky Citizen* son múltiples y diversos, e impregnan la percepción que Kirkman tiene

39. “Such were my Parents who bred me up in my youth, with care and tenderness” (Kirkman 1673b: 9).

40. “I Was now gone to my second Master, which was indeed my last, for I would not have you think that I should have as many as the unlucky *Spaniard*, *Lazarillo de Tormes*, no, I had but two, and he seven, neither were mine so bad as his, I had not a crafty blind man to back-beat me, and belly beat me, and beat my teeth out, I wanted for to Victuals, nor Cloaths that were necessary; I had not a covetous Priest that would put me to my wits end to compass the picking of his Loaves to get Bread, neither did I like him, serve a needy thredbare, but withal proud conceited Squire, and be reduced to the necessity of begging Victuals for my self and him: No. I served no such Masters, I was not pinch'd with hunger or cold, [...] nor toss'd in a Blanket as he was, I hapned upon no such Adventures, and if you expect any such, you are mistaken” (Kirkman 1673b: 167-168).

41. “but I was *unlucky* and *unfortunate* enough, and in the end if you compare my misfortune and hard unlucky fate with his, or any bodies else that you ever read of, I am sure mine exceeds and is the worst” (Kirkman 1673b: 168).

de sí mismo en general, y de su infancia y juventud en particular, de la que recuerda las carestías materiales que le conducen a un comportamiento de pícaro. Kirkman se queja, por ejemplo, de que el poco dinero que recibía de su padre, “tan tacaño”, apenas le alcanzaba para “pluma, tinta, papel, y otras cosas esenciales” para escribir. Para abastecerse de aquello que precisaba, “sobre todo papel”, hubo de “proceder de manera deshonesto e ilícita”, como un pícaro al que le terminan haciendo pagar caro pequeñas deshonestidades que no obstante entiende con fines legítimos:

yo era como el niño pícaro que robó un libro de oraciones para aprendérselas, pues robé los cuadernos de todos los niños de mi escuela, arranqué varias páginas del centro de cada uno de ellos, dando por sentado que no las echarían en falta, y haciéndome cada vez más temerario, al cabo me descubrieron. Recuerdo tan bien cuánto me rasgaron y cortaron las posaderas por arrancar hojas de los libros de los niños, que no se me volvió a cruzar por la mente pagar otra vez tan caro el papel.⁴²

La picaresca de Kirkman, tal y como insiste a lo largo de su autobiografía, jamás alcanza los niveles de depravación, criminalidad y violencia de *The English Rogue*, que advierte muy superiores a los de *Guzmán y Lazarillo*. De haber tenido entonces compañías menos recomendables, no duda podría haberse convertido en un delincuente,⁴³ quizá para mayor deleite de los lectores en busca de emociones más fuertes:

De haber caído entre mendigos o gitanos, de seguro hubiera terminado hecho uno de su banda de ladrones, y entonces quizá mis aventuras entre ellos le complacerían mucho más al lector, aunque creo que nuestro *English Rogue* ha descrito suficientemente los diversos humores de ese tipo de gente. Si me hubiera cruzado con carteristas, rateros, o con asaltantes de caminos, podría haber trabajado con ellos y haber aprendido sus muchas habilidades, y ahora describiros todos esos engaños; en todo caso, todos ellos ya han quedado descritos ampliamente en el libro que ya he mencionado.⁴⁴

42. “My Father being very sparing of his Money to me, so that sometimes I wanted Pens, Ink, Paper, and other Necessaries, and I destroying a great deal of them in composing my new *French Dictionary*, especially Paper; I bethought me of a way how to get some, and though my Design was good and plausible, yet I ought not to have taken dishonest or unlawful ways to prosecute it, but I was like the roguish Boy that stole a Prayer-Book to learn his Prayers by; for I rob’d every Boys Copy-book in the School, by cutting out several of the middle Leaves of Paper from them, so that I supposing they would not be missed, made bold so often, that at length I was found out, and I very well remember my Buttocks were torn and cut sufficiently, for tearing the Boys Books, so that I had no mind to purchase Paper at so dear a Rate again” (Kirkman 1673b: 27-28).

43. “I do verily believe that if any Gipsies, Beggars, or any Rogues whatsoever, had then met with me, they might have made me one of their fraternity” (Kirkman 1673b: 114).

44. “If I had hapned among Beggars or Gypsies. I had been like enough to have made one of the *Canting-Crew*, and then it may be my Adventures amongst them might have pleased the Reader far better, but I think our *English Rogue* hath sufficiently described the various humours of that sort of people; if I had met with Pick-pockets, Shop lifters, or plain Highway Men, I might have

The English Rogue Described in the Life of Meriton Latroon, escrita por el irlandés Richard Head (1637-1686) a modo de autobiografía del personaje de Meriton Latroon, aparecía publicada por primera vez en 1665 para Henry Marsh. Cuando Marsh muere de peste en septiembre de 1665, Kirkman se hace con los derechos del escandaloso libro de Head.⁴⁵ Infructuosamente, intenta persuadir a Head para que escribiera una segunda parte. Su negativa hizo que Kirkman se lanzara a escribirla él mismo, y a completarla con una tercera y una cuarta partes, y la promesa no cumplida de una quinta. Para cuando empieza el siglo XVIII había al menos siete ediciones completas de la obra, lo cual, junto con las diversas adaptaciones e imitaciones a las que dio lugar, pone de manifiesto el gran éxito editorial que experimentó (Orr 2015; Simonova 2016).

Además de con la tradición picaresca de origen español, *The English Rogue* entronca con la llamada *rogue literature* inglesa, protagonizada por delincuentes y criminales, y caracterizada por un alto grado de violencia y de bajeza moral (Joseph 2014). A la *rogue literature*, con orígenes en la edad media, pertenecen, por nombrar dos obras bien conocidas del XVI, *The Black Book's Messenger or The Life and Death of Ned Browne* (1592), de Robert Greene, una autobiografía de ficción del criminal Ned Browne, y *The Unfortunate Traveller, or, The Life of Jacke Wilton* (1594), de Thomas Nashe. A diferencia del tándem Head-Kirkman, ni Greene ni Nashe habían leído *Lazarillo* en el momento de composición de sus obras, con lo que, aunque todas ellas comparten numerosas similitudes, difieren en tanto en cuanto marcan el antes y el después de la irrupción de la picaresca española en Inglaterra, y de su influencia transformadora sobre la autóctona *rogue literature* (Winton 1994; Gunia 2008; Dickie 2017). Basta recordar que Head incluyó el término *English* en el título de *The English Rogue* para asegurarse de que su obra a un tiempo quedaba vinculada y se reconocía como distinta de la traducción al inglés del *Guzmán* de Mabbe, cuyo título breve era *The Rogue*. Sin embargo, el éxito de la obra de Head y de las continuaciones de Kirkman hizo que, a partir de 1685, la traducción de *Guzmán* pasara a imprimirse como *The Spanish Rogue*, quedando pues el *rogue* por defecto asignado a la obra de Head-Kirkman. Justamente en el prefacio de 1665 a *The English Rogue*, Head se jacta de que su personaje supera en mucho a cualquier pícaro italiano, español o francés, como si el *rogue* inglés, por haber nacido y haberse criado en Irlanda, fuera la versión más perfecta de cualquier otro pícaro europeo anterior:

served with, and have learned their several Qualities, and described those various Cheats to you, but they as the former, are all sufficiently described in the Book aforementioned” (Kirkman 1673b: 135-136).

45. Chandler, en un trabajo ya clásico, dice de *The English Rogue* que es amoral, una sucesión de cientos de páginas sin una buena acción, ni una emoción generosa, ni una persona decente (1907, I: 220).

Como si no pudiéramos producir nuestro propio pícaro inglés sin quedar en deuda con otras naciones. No diré que osa competir con el pícaro italiano, el español, o el francés, pero el haber estado en remojo algunos años en un lodazal irlandés le ha añadido tanto a su perfección de pícaro, que los ha superado a todos.⁴⁶

Los versos laudatorios al inicio de varias ediciones de *The English Rogue* inciden en lo mismo: si bien de la estirpe de sus predecesores *Lazarillo* y *Guzmán*, en violencia y criminalidad *The English Rogue* los deja atrás. Esto afirma un tal N.D. en sus versos comendatorios “On the English Rogue” a la edición de 1665 del libro: “Guzmán, Lázaro, Buscón, y Franción,⁴⁷ / hasta que tú apareciste brillaron como un sol de mediodía. / Ahora que tu libro existe, [...] / todos ellos, también Rabelais, se quedan cortos”.⁴⁸ Lo mismo afirma un tal M.Y. en sus versos a la edición de 1668: “Lo que Guzmán, Buscón, Franción, Rabelais escribieron, / hubo un tiempo en que aplaudí como el más excelente ingenio, / pero al leerte a ti, y a tu rica provisión de invenciones, / ahora condeno lo que antes admiré. / Traducciones, haced las maletas, marchaos, / ningún pícaro hay mejor escrito que nuestro inglés”.⁴⁹ Repite lo dicho por los versos laudatorios una introducción de un párrafo de extensión que aparece sin firmar (“An *Introduction* to the following Discourse”) en la reducidísima edición de 1688 de la primera parte, de tan solo veintidós páginas de extensión. Lo curioso de esta breve introducción es que, además de entender a Meriton Latroon superior en villanía a *Lazarillo* y a *Guzmán* (“sus inigualables ardidés tocan todo tipo de vicios, y obligan a *Guzmán*, *Lazarillo* de *Tormes*, y todos los demás conocidos por tales villanías a marcharse, habiéndoles superado”), le presenta, evidentemente con ironía, como un caballero andante: “y ahora habiendo cumplido su octavo año de edad, le dejaremos que relate todos sus intentos de caballero andante en sus propias palabras”.⁵⁰

46. “As if we could not produce an *English Rogue* of our own, without being beholding to other *Nations* for him. I will not say that he durst vye with either an *Italian*, *Spanish*, or *French Rogue*; but having been *steep*t for some years in an *Irish Bogg*, that hath added so much to his *Rogueships perfection*, that he out-did them all” (Head 1665: A4r-A4v).

47. La primera traducción al inglés de *L'Histoire comique de Francion* (1623) de Charles Sorel, *The Comical History of Francion Wherein the Variety of Vices that Abuse the Ages are Satyrically Limn'd*, data de 1655, reimprimiéndose luego en 1661 y 1665.

48. “*Guzman*, *Lazaro*, *Buscon*, and *Francion*, / Till thou appear'dst did shine as at high Noon. / Thy Book's now extant; [...] / They and Rablais too fall short of it” (Head 1665: A7r).

49. “What *Gusman*, *Buscon*, *Francion*, *Rablais* writ, / I once applauded for most excellent wit: / But reading *Thee*, and thy rich *Fancies* store, / I now condemne, what I admir'd before. / Henceforth *Translations* pack away, be gone; / No *Rogue* so well writ, as our *English* one” (Head 1668: A4v).

50. “whose Matchless Contrivance, tending to all manner of Vice, *Gusman*, *Lazarillo de Tormes*, and all others Remarkable for such like Villanies, are compell'd, as being out-done, to strike Sail”; “who now having attain'd the Eighth Year of his Age, wee'l give him leave to relate all his Knight, Errand Attempts from his own Mouth” (Anónimo 1688: A2r).

Ya en su primera parte, el propio Head incluye diversas alusiones y referencias, irónicas todas, a las novelas de caballerías. “Era agosto cuando emprendí esta mi caballería andante”,⁵¹ le hace decir a Latroon en referencia a cuando abandona el hogar familiar para comenzar su aventura en solitario. En la edición de 1665 de Head, la aventura continúa con Latroon divisando un granero, al que entra para tirarse sobre la paja fresca.⁵² En la edición de 1668, en manos de un inventivo Kirkman, Latroon se dirige “sin dilación ni miedo” no a un simple granero, sino a uno que se le presenta como un “castillo encantado” que ofrece “hospedaje para el más fiel y valiente caballero que jamás ha cabalgado para el beneficio de las damas”.⁵³ Cuando, más adelante, Latroon acuerda convertirse en caballero andante junto con un muchacho al que acaba de conocer, la decisión se resume en una frase en la obra de Head;⁵⁴ en la edición de 1668, revisada por Kirkman, el muchacho añade que, puesto que su antepasado común fue emperador del mundo, no podían considerarse menos que príncipes, por lo que era justo que ambicionaran un futuro noble.⁵⁵

Head es quien reemplaza *knight-errant* (esto es, caballero andante), por *knight of the road*, expresión que acuña según el Oxford English Dictionary para referirse al asaltante de caminos o al ladrón de viajeros. La ironía es evidente en el juego de palabras, como también lo es en referencias a una supuesta hermandad (“Brother-hood”) de ladrones y “caballeros de caminos” que juran solemnes su pertenencia a la banda ante el jefe de la misma (“*Grand-master Thief*”).⁵⁶ Fingidamente grave, el ladrón jefe da la bienvenida e instruye, con los honores correspondientes, a cada nuevo caballero de caminos.⁵⁷ Estas comparaciones irónicas de pícaros-delincuentes con caballeros andantes, y de una vida nómada criminal como una forma de caballería andante de valores morales inversos, brillan por su ausencia en *The English Rogue Continued* de Kirkman. Al contrario, cuando la caballería andante aparece en el texto lo hace como algo elevado y modélico. Por ejemplo, cuando Latroon se propone abandonar la delincuencia

51. “It was in *August* when I undertook this my Knight-errantry” (Head 1665: C1v).

52. “A Barn presently offered its self to my sight, which I accosted, and without delay tumbled my self over head and ears in fresh straw” (Head 1665: C1v-C2r).

53. “A Barn presently offered its self to my sight, which I accosted, and without delay or fear, entered into the enchanted Castle, where I found accommodations for the most faithful and valiant Knight that ere strode Saddle for Ladies sake” (Head 1668: 34).

54. “The result of our discourse was a firm resolution to become two Knights-errant” (Head 1665: 72).

55. “That since our great Grand-Father was Emperor of the whole world, we could not stile our selves less than Princes” (Head 1668: 108).

56. “In the first place it is fit that you take an Oath, which every young Thief must observe that is admitted into the Brother-hood, or at his investation into the honour of one of the Knights of the Road” (Head 1665: 86).

57. “our grand Master Thief, composing his Countenance, and looking very gravely, Come my new and young Knight of the Road, be ruled by me whose long experience makes me able to command” (Head 1665: 87).

y buscar un oficio respetable, su proceso de cambio comienza por mejorar su escritura y sus conocimientos de aritmética; también sus lecturas se transforman en consonancia con su propósito de mejora personal:

Resuelto a cambiar de rumbo vital, me aparté de ellos, y para hacerme adecuado para un empleo, contraté a uno que era allí bien conocido para que me enseñara a escribir más perfectamente de lo que podía antes, y también aritmética. Tomé además en préstamo varios libros de un librero, por los que le pagaba un dinero a la semana, y siendo estos sobre todo de caballerías y romances, me complacían mucho. No tenía ninguna inclinación a robar ahora que me habían poseído pensamientos más virtuosos, y puesto que un oficio era lo único que me podía sustentar, busqué uno, y me asenté.⁵⁸

Por medio de una lectura inspiradora de sentimientos honorables y ambiciones virtuosas, en Kirkman el pícaro encuentra en las caballerías el camino para dejar de serlo. Así, sin aparentemente propósitos de comicidad o ridiculización, dentro de una de las obras cumbre de la ficción criminal inglesa del XVII, la caballería andante se convierte en estandarte de lo bello y lo bueno.

Conclusiones

En un complejo entramado entre realidad y ficción, que a menudo funde inconscientemente y que da lugar a un juego de espejos e invenciones, Kirkman recurre a un elenco de personajes y situaciones, reales e imaginarias, tanto para escribir ficción como no ficción, esto es, (auto)biografía. Su peculiar relato autobiográfico, *The Unlucky Citizen*, constituye un ejemplo de cómo la vida propia se piensa y se narra a través de la literatura, y en el proceso revela la relación tan especial que mantuvo a lo largo de toda su vida, como lector, traductor y autor, con las novelas de caballerías. Sirviéndose también de referencias, estrategias y convenciones del género de la picaresca a las que igualmente recurre en otras obras, Kirkman produce una confluencia de vidas de caballeros y de pícaros de las que se sirve para entender e imaginar la suya propia.

Esta interrelación genérica sugiere además que, por mucho que las novelas de caballerías fascinen a Kirkman, y por mucho que le guste imaginarse como un caballero o un escudero en el universo mágico de *Belianís*, a la hora de escri-

58. “and so being resolved to take another course of life, I retired my self from them: and to the end that I might be fitted for an employment, I hired one who was well known therein, to teach me to write more perfectly than I could formerly, as also Arithmetick; I likewise hired several Books of a Stationer, for vvhich I gave him so much *per* week; These being chiefly Knight-Errantry and Romances, I took much pleasure therein. [...] I had no inclination to stealing, more vertuous thoughts had now possessed me, and therefore a Trade being the only thing that vwould maintain me; I enquired for one, and settled my self” (Kirkman 1680: 142).

bir un relato autobiográfico, son los recursos que le brinda la picaresca los que le resultan de mayor utilidad para afrontar la narración de su experiencia personal, sin importar el grado de ficcionalización con que lo haga. El Londres de Kirkman, una capital en eclosión, comerciante y burguesa, y habitada por ciudadanos, queda lejos del universo de las caballerías. El cambio económico y social marcado por el crecimiento de los núcleos urbanos, en particular de Londres en el caso de Inglaterra, con un impacto evidente en el teatro, tal y como las ‘city comedies’ de Ben Jonson reflejan, inevitablemente también alcanza a la prosa. Antes de publicar *The Essex Champion*, Winstanley había escrito en *The Honour of Merchant-Tailors* (1668) la biografía de John Hawkwood, figura prominente en el gremio de la sastrería. Al igual que *The Unlucky Citizen*, Winstanley entretaña allí caballerías con picaresca para contar la historia de un aprendiz (Turner 2017: 81), y lo mismo hace *The Famous History of Aurelius the Valiant London-Prentice* (1686), según Pardo García “el perfecto epítome de la hibridación de lo aristocrático caballeresco y lo burgués ciudadano” (2021: 207). Firmada por un J.S. que bien pudiera ser el John Shirley que reescribe, entre otras obras caballerescas, las continuaciones a *Bellianis of Greece* de Kirkman (Sánchez Martí 2020), esta obra sugiere, con las anteriores, una asimilación de ambos géneros en la ficción en prosa de una generación de escritores que crecieron leyendo obras de caballeros andantes para terminar escribiendo las suyas propias echando mano de las herramientas de la picaresca, un género que, parecen indicar, estaba en mayor consonancia con las aventuras de su tiempo.

Bibliografía

- ANÓNIMO, *The English Rogue Containing a Brief Discovery of the Most Eminent Cheats, Robberies and Other Extravagancies by Him Committed*, Londres, impreso para J. Blare, 1688.
- ALFARO, Gustavo A., “El cuento intercalado en la novela picaresca”, *Hispanófila*, 40, (1970), pp. 1-8.
- ÁLVAREZ-RECIO, Leticia, “Introduction: The Iberian Books of Chivalry in English Translation”, en *Iberian Chivalric Romance: Translations and Cultural Transmission in Early Modern England*, ed. Leticia Alvarez-Recio, Toronto; Buffalo, University of Toronto Press, 2021, pp. 3-20.
- BERNBAUM, ERNEST, *The Mary Carleton Narratives, 1663-1673, A Missing Chapter in the History of the English Novel*, Cambridge, Harvard University Press, 1914.
- BLECUA PERDICES, Luis Alberto, “Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: La adaptación castellana del ‘Baldus’ (Sevilla, 1542)”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 34, (1972), pp. 147-239.
- CAPATA, Alessandro, *Semper truffare paratus. Genere e ideologia nel “Baldus” di Folengo*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.
- CARLETON, Mary, *The Case of Madam Mary Carleton, Lately Stiled the German Princess, Truly Stated with an Historical Relation of her Birth, Education, and Fortunes; in an Appeal to his Illustrious Highness Prince Rupert*, Londres, impreso para Sam: Speed y Hen: Marsh, 1663.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- CHANDLER, F. W., *The Literature of Roguery*, 2 vols., Boston, Houghton Mifflin, 1907.
- CHAUCHADIS, Claude, “Los caballeros entre pícaros: contexto e intertexto en *La ilustre fregona*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas Ejemplares*, ed. J. J. Bustos, Madrid, Universidad Complutense, 1983, pp. 191-197.
- CRUZ, Anne J., “The *Picaro* Meets *Don Quixote*: The Spanish Picaresque and the Origins of the Modern Novel”, en *Remapping the Rise of the European Novel*, ed. Jenny Mander, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, pp. 127-137.
- DICKIE, Simon, “Picaresque and Rogue Fiction”, en *The Oxford History of the Novel in English: Volume 1: Prose Fiction in English from the Origins of Print to 1750*, ed. Thomas Keymer, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 260-276.
- FUCHS, Barbara, *Knowing Fictions: Picaresque Reading in the Early Modern Hispanic World*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2021.
- GARRIDO Ardila, J. A., ed., *The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

- GERRITSEN, Johan, "The Dramatic Piracies of 1661: A Comparative Analysis", *Studies in Bibliography: Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia*, 11, (1958), pp. 117-131.
- GREENE, Jody, "Francis Kirkman's Counterfeit Authority: Autobiography, Subjectivity, Print", *Publications of the Modern Language Association*, 121.1, (2006), pp. 17-32.
- GREG, W. W., *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration, Vol. III: Collections. Appendix. Reference Lists*, Londres, Oxford University Press for the Bibliographical Society, 1957.
- GUNIA, Inke, "Del pícaro español al *English Rogue*: La apropiación de la novela picaresca española llevada al extremo", en *La novela picaresca: Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, ed. Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Editorial Veruert, 2008, pp. 545-568.
- HEAD, Richard, *The English Rogue: Described, in the Life of Meriton Latroon, a Witty Extravagant*, Londres, impreso para Henry Marsh, 1665.
- HEAD, Richard, *The English Rogue Described, in the Life of Meriton Latroon, a Witty Extravagant Being a Compleat Discovery of the Most Eminent Cheats of Both Sexes*, Londres, impreso para Francis Kirkman, 1668.
- HUET, Pierre-Daniel, *A Treatise of Romances and Their Original by Monsieur Huet*, Londres, R. Battersby, 1672.
- JOHNSTON, Robert M., "Generic Polyphony and the Reader's Exemplary Experience in Cervantes' *Rinconete y Cortadillo*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16.1 (1991), pp. 73-85.
- JOSEPH, Betty, "The Political Economy of the English Rogue", *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, 55.2-3 (2014), pp. 175-191.
- KIRKMAN, Francis, *The Loves and Adventures of Clerio & Lozia. A Romance*, Londres, J.M., 1652.
- KIRKMAN, Francis, "The Stationer, to the Judicious Reader", en *A Cure for a Cuckold. A Pleasant Comedy*, John Webster y William Rowley, Londres, Tho. Johnson, 1661.
- KIRKMAN, Francis, *The Counterfeit Lady Unveiled. Being a Full Account of the Birth, Life, Most Remarkable Actions, and Untimely Death of Mary Carleton, Known by the Name of the German Princess*, Londres, impreso para Peter Parker, 1673a.
- KIRKMAN, Francis, *The Unlucky Citizen Experimentally Described in the Various Misfortunes of An Unlucky Londoner Calculated for the Meridian of this City*, Londres, Anne Johnson, 1673b.
- KIRKMAN, Francis, *The English Rogue Continued in the Life of Meriton Latroon, and Other Extravagants Comprehending the Most Eminent Cheats of Most Trades Professions*, Londres, impreso para Francis Kirkman, 1680.
- KÖNIG, Bernhard, "Margutte, Cingar, Lázaro, Guzmán. Hacia una genealogía del pícaro y de la novela picaresca", en *Novela caballeresca y libros de caballe-*

- rias. *Homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos*, Salamanca, Semyr, 2003, pp. 105-136.
- LAMB, Edel, "Youth Culture", en *The Ashgate Research Companion to Popular Culture in Early Modern England*, ed. Andrew Hadfield, Matthew Dimmock y Abigail Shinn, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014, pp. 31-42.
- LAMB, Edel, "Books for 'Childish Age': Youthful Reading Cultures in Early Modern England", en *Reading Children in Early Modern Culture*, Basings-toke, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 71-106.
- MAIN, C. F., "The German Princess; or, Mary Carleton in Fact and Fiction", *Harvard Library Bulletin*, X (2) (1956), pp. 166-185.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*", en *Obras Completas de Menéndez Pelayo, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I)*, Madrid, CSIC, 1941, pp. 323-356.
- MOORE, Helen, "Admirable Inventions: Francis Kirkman and the Translation of Romance in the 1650s", en *Seventeenth-Century Fiction: Text and Transmission*, ed. Jacqueline Glomski y Isabelle Moreau, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 143-158.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, "La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas", *Revista de Filología Española*, 93.1 (2013), pp. 103-132.
- NEWCOMB, Lori Humphrey, "Literary Restoration: Francis Kirkman and the Canons of Pre-War Drama and Romance", *Analytical & Enumerative Bibliography*, 12(3-4) (2001), pp. 229-240.
- NEWCOMB, Lori Humphrey, *Reading Popular Romance in Early Modern England*, Nueva York, Columbia University Press, 2002.
- NIEMEYER, Katharina y Klaus Meyer-Minneman, "Cervantes y la picaresca", en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, ed. Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 223-262.
- ORME, Nicholas, *Medieval Children*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- ORR, Leah, "The English Rogue: Afterlives and Imitations, 1665-1741", *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 38.3 (2015), pp. 361-376.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier. "Apostillas a la recepción inglesa de los libros de caballerías hispánicas: imitaciones, cronología comentada y dos notas", *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 203-229.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier. "La primera imitación del *Quijote* en la prosa narrativa inglesa: *The Essex Champion* y los libros de caballerías en Inglaterra", *Historias Fingidas*, 6 (2018), pp. 95-130.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, José María, "Picaresque in British and Irish Literature", en *Oxford Bibliographies*, ed. Andrew Hadfield, Nueva York, Oxford University Press, 2014. DOI: 10.1093/obo/9780199846719-0102.
- POPE, Randolph D., "The Picaresque and Autobiography", en *The Picaresque: A Symposium on the Rogue's Tale*, ed. Carmen Benito-Vessels y Michael O.

- Zappala, Newark, University of Delaware Press; Londres; Cranberry, NJ, Associated University Presses, 1994, pp. 69-78.
- RICO, Francisco, ed., "Introducción", *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- RILEY, Edward C., "La novela de caballerías, la picaresca y la primera parte del Quijote", en *La rara invención*, trad. María Carmen Llerena, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 203-215.
- RODRÍGUEZ ÁLAMO, Francisco de Borja, *Cervantes y la picaresca*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- RODRÍGUEZ, Adriana Azucena, "Personajes y escenarios: motivos compartidos en *Don Quijote* y *La pícaro Justina*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 64.1 (2016), pp. 149-165.
- ROTHSTEIN, Marian, *Reading in the Renaissance: Amadis de Gaule and the Lessons of Memory*, Newark, University of Delaware Press; Londres, Associated University Presses, 1999.
- SAMSON, Alexander, "Lazarillo de Tormes and the Picaresque in Early Modern England", en *The Oxford Handbook to English Prose 1500-1640*, ed. Andrew Hadfield, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 121-136.
- SÁNCHEZ MARTÍ, Jordi, "John Shirley (fl. 1681-1702)", en *Los libros de caballerías en Inglaterra: 1578-1700*, ed. Jordi Sánchez Martí, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 201-203.
- SÁNCHEZ MARTÍ, Jordi, y Rocío G. Sumillera, "The Iberian Books of Chivalry in Seventeenth-Century England", en *The Printed Distribution of the Iberian Books of Chivalry in Early Modern Europe*, ed. Jordi Sánchez Martí y Rocío G. Sumillera. Brill, The Handpress World Series, en prensa.
- SCHOCH, Richard W., "Restoration Booksellers as Theatre Historians", en *Writing the History of the British Stage, 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 48-74.
- SIMONOVA, Natasha, "Owning *The English Rogue*: Commerce and Reputation in Restoration Authorship", *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, 40.1 (2016), pp. 67-84.
- SKWIRE, Sarah E., "Swept Up by Scandal - Francis Kirkman and His Counterfeit Lady", *Ranam: Recherches Anglaises et Nord-Américaines*, 36.3 (2003), pp. 27-34.
- SMITH, Steven R., "The London Apprentices as Seventeenth-Century Adolescents", *Past & Present*, 61 (1973), pp. 149-161.
- SMITH, Steven R., "The Ideal and Reality: Apprentice-Master Relationships in Seventeenth Century London", *History of Education Quarterly*, 21.4 (1981), pp. 449-459.
- STANIVUKOVIC, Goran V., "English Renaissance Romances as Conduct Books for Young Men", en *Early Modern Prose Fiction: the Cultural Politics of Reading*, ed. Naomi Conn Liebler, Nueva York; Londres, Routledge, 2007, pp. 60-78.

- SUMILLERA, ROCÍO G. “*Belianis of Greece, 1598-1700*”, en *Los libros de caballerías en Inglaterra, 1578-1700*, ed. Jordi Sánchez Martí, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 141-162.
- SUMILLERA, ROCÍO G. “Somewhat ‘of the Old Manner of Romances and Somewhat of the New’: Francis Kirkman’s Continuations to *Don Bellianis of Greece*”, *The Seventeenth Century*, 37.6 (2022): 291-323.
- TURNER, James Grantham, “‘Romance’ and the Novel in Restoration England”, *Review of English Studies*, 63 (2012), pp. 58-85.
- TURNER, James Grantham, “Cross-Sections (3): 1666-1670”, en *The Oxford History of the Novel in English, I, Prose Fiction in English from the Origins of Print to 1750*, ed. Thomas Keymer, Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 73-88.
- WHINNOM, Keith, “The Problem of the Best-Seller in Spanish Golden Age Literature”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), pp. 189-198.
- WILSON, Louise, “Serial Publication and Romance”, en *The Elizabethan Top Ten: Defining Print Popularity in Early Modern England*, ed. Emma Smith y Andy Kesson, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 213-221.
- WINTON, Calhoun, “Richard Head and the Origins of the Picaresque in England”, en *The Picaresque: A Symposium on the Rogue’s Tale*, ed. Carmen Benito-Vessels y Michael Zappala, Londres, Toronto, University of Delaware Press, 1994, pp. 79-93.



Notas

Los “locos mancebos” de Quevedo: una nota al “Sermón estoico” (y a González de Salas)*

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari Venezia
adrianj.saez@unive.it

Recepción: 21/01/2023, Aceptación: 23/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

En este trabajo se analiza el pasaje sobre los «locos mancebos» del «Sermón estoico de censura moral» de Quevedo: a partir de la pista de la nota de González de Salas, se reconstruye el trasfondo erudito de la referencia y se explica su posible sentido en el contexto del poema.

Palabras clave

“Sermón estoico”; González de Salas; erudición; Alejandro Magno; Baco.

Abstract

English title. Quevedo's “crazy youths”: a note to the “Stoic Sermon” (and González de Salas).

This paper analyzes the passage about the «locos mancebos» from Quevedo's «Sermón estoico de censura moral»: following the track of González de Salas' note, the background of the reference is reconstructed and its possible meaning is explained in the context of the poem.

Keywords

“Sermón estoico”; González de Salas; erudition; Alexander the Great; Bacchus.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21 del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba). Agradezco los comentarios de Manuel Ángel Candelas Colodrón (Universidade de Vigo) y Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel).

Amén del ingenio pirotécnico marca de la casa, Quevedo sorprende por el mosaico de referencias altas y bajas que cifra en cada pasaje y que constituyen un verdadero desafío tanto para el lector como para el editor. Y, se diga lo que se diga, las notas de González de Salas a *El Parnaso español* (Madrid, 1648) siguen constituyendo una gran ayuda para desentrañar la poesía quevediana.¹

En este contexto, el “Sermón estoico de censura moral” (1627, núm. 145) es una verdadera mina de alusiones y guiños eruditos que justifican tanto la “Disertación ingeniosa” como las apostillas de González de Salas, junto con todas las notas y explicaciones posteriores de la crítica (Rey 1987, 1992: 275-289, 1995, 1999: 325-346, 2003: 443-444 y 2005: 310-311; Méndez 2006; Moreno Castillo 2007 y 2017: 176-221; Arellano 2020: 201-219).

Con todo, casi al final de la silva se encuentra un pasaje sobre la vanidad de la grandeza y el poder (vv. 299-389) con una referencia problemática que la *marginalia* de González de Salas no acaba de resolver del todo:

Id, pues, grandes señores,
a ser rumor del mundo;
y, comprando la guerra,
fatigad la paciencia de la tierra,
provocad la impaciencia de los mares
con desatinos nuevos
solo por emular locos mancebos,
y a costa de prolija desventura
será la aclamación de su locura.

(vv. 364-372)

En breve, se trata una advocación contra la insensatez de la ambición: con mucho de ironía, el locutor poético anima a los poderosos a lanzarse a buscar fama (“ser rumor del mundo”, v. 365, con un probable matiz negativo de ‘escándalo’), gastando —o desperdiciando— sus riquezas en realizar atrevidas y novedosas empresas (“desatinos nuevos”) por tierra y mar (vv. 366-369) en imitación de los “locos mancebos” (v. 370), lo que tendrá como resultado mucho sufrimiento (“prolija desventura”) como consagración pública (“aclamación”) de su locura.

El pasaje está basado —trámite un ejercicio de imitación compuesta— en sendos modelos estructurales del *Satiricón* (115) de Petronio (Rey 1995: 55-56) y Juvenal (*Sátiras*, X, vv. 166-167), un lugar que Quevedo traduce poco después del “Sermón” en la *Carta a Luis XIII* (1635, 289):²

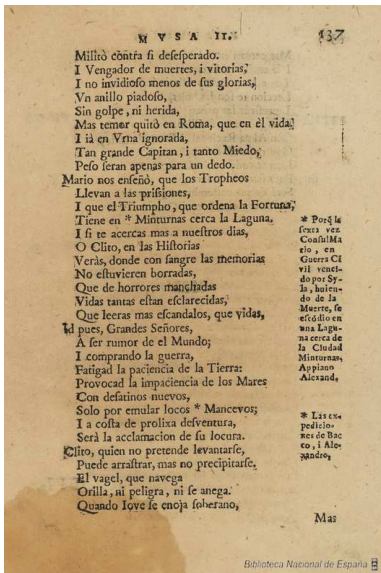
1. Al respecto, ver Cacho Casal (2001) y Alonso Veloso (2012), además de Tobar Quintanar (2013) y Ruiz Pérez (en prensa). Cito siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía con ocasionales retoques de ortografía y puntuación.

2. El esquema lo recicla Quevedo en otro romance (“A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro”, núm. 142). Sobre estas dos influencias en Quevedo, ver Candelas Colodrón (1999) y Moya del Baño (2006).

<p>Ite nunc mortales, et magnis cogitationibus pectora implete. Ite cauti, et opes fraudibus captas per mille annos disponite. [Corred ahora, mortales, llenad vuestros corazones de grandiosos proyectos. Tomad precauciones y disponeos a gozar por milenios de las riquezas adquiridas por fraudes.]</p>	<p>I, demens, et saeuas curre per Alpes ut pueris placeas et declamatio fias. [Ve, necio, y corre por los Alpes duros para agradar a los niños porque seas hecho aclamación]</p>
---	--

Además, puede que el sintagma “rumor del mundo” sea un calco del lugar común “Mundi rumor non curandus” (‘no hay que hacer caso del rumor del mundo’) que recoge Pedro Crisólogo (*Opera*, 293), seguidamente se percibe un posible recuerdo de un refrán italiano muy conocido (“Chi compra terra, compra guerra”) y también hay una reflexión cercana sobre la virtud de la paciencia y su importancia en la guerra en *Política de Dios* (1626, II, cap. 20, 511-527), pero, por lo demás, todo parece estar claro.³

O casi, porque en medio del pasaje queda una pequeña duda en la referencia a los “locos mancebos”, una alusión misteriosa que parece derivar del apóstrofe “demens” (‘necio’, pero también ‘loco’) de Juvenal, pero tal vez esconda algo más. Así lo indica González de Salas, que da una explicación muy lacónica en una nota al margen: “Las expediciones de Baco y Alejandro” (fol. 137), como se puede ver en la siguiente imagen:



Quevedo, *El Parnaso español*, 1648, 137. Ejemplar de la BNE, signatura R/4418.

3. El dicho se encuentra en muchos lugares con algunas variantes (“molte volte / spesse volte compra...”), como *La nuova, vaga et dilettevole villa* (1599, 36) di Giuseppe Falcone o la *Suola del volgo* (1642) de Giulio Varrini (45).

Moreno Castillo (2007: 174 y 2017: 219) declara no entender la base de la aclaración, desconcierto que Arellano (2020: I, 218) radica en la elección de esta pareja de personajes frente a otros posibles modelos de osadía y locura, entre los que Méndez (2006: 405) propone los “nuevos Jasones” de un emblema de Horozco como un ejemplo cercano. Únicamente sigue la pista Rey (1999: 345 y 2005: 310-311) en la segunda edición de la musa moral de Quevedo y una adición posterior (nada dice en 1992: 288-289), cuando propone una posible conexión de González de Salas con el relato de la llegada de Alejandro Magno a la ciudad de Nisa en la *Anábasis* (V, 1-2) de Arriano: allí —preciso— se cuenta que los habitantes del lugar mandaron una embajada para pedir que se les permita “seguir siendo libres e independientes” como muestra de “respeto a Dioniso”, su fundador, y “como demostración de que tus hazañas han sobrepasado las del dios”, petición que se les concede porque Alejandro deseaba superar a Dioniso con su expedición, para más adelante añadir que Dioniso “fue enloquecido por Hera y erró por Egipto y Siria”, antes de conquistar la India e introducir “el delirio místico de las bacanales”.⁴ Esta nota no acaba de explicar el apunte de González de Salas, pero va en la buena dirección.

Y es que se trata de una apostilla que tiene todo el sentido del mundo: para entender este lance del “Sermón estoico” conviene reconstruir la referencia que indica González de Salas y explicar su significado en la silva de Quevedo, para a continuación justificar precisamente esta identificación frente a otros candidatos a la carta. Así, se trata de hacer una nota de la nota, una metanota dentro del contexto de la escritura de los márgenes del momento (Rodríguez-Velasco, 2022).

La clave está en el mito de Baco y en la etapa oriental de Alejandro Magno, que conviene recordar velozmente: de un lado, Baco (o Dionisos en griego) es un dios borracho y loco de orígenes discutidos que, luego de su llegada a Grecia desde donde fuere parte para la conquista de Asia y regresa victorioso (Otto 2001 [1960]: 43-106); de otro, Alejandro Magno es el conquistador de conquistadores, un modelo heroico que —por formación religiosa y deseos divinizados— sigue los pasos del dios como una suerte de nuevo Dioniso y se comporta como “un émule et un imitateur de Dionysos” (Jeanmaire 1951: 352), intención que le lleva a la India en “un vero e proprio ritorno a casa” (Grossato 2008: 278). Esto es: uno y otro comparten el esfuerzo bélico en una campaña oriental que llega hasta India, contexto en el que Alejandro desea superar a Dioniso y se le reconoce como una nueva versión del dios: en palabras de Otto (2001 [1960]: 144), era lógico que “ante un conquistador de Oriente se pensase de inmediato en Dioniso”.⁵ Para muestra, un botón: según escribe Dión Casio (*Historia de Roma*, LXXVIII, 7 y 8), el emperador Caracalla tenía “tanta pasión

4. Hay que añadir que Alejandro Magno se declara a sí mismo digno de ser adorado como tercer dios (junto a Urano y Dioniso) por haber superado los logros del segundo (*Anábasis*, VII, 20, 1).

5. Más en Goukowsky (1981).

por Alejandro”, que —entre otras muchas cosas— “tuvo la idea de llevar consigo numerosos elefantes, a imitación de Alejandro, o, quizás, de Dionisos”.

Así las cosas, se ve que Alejandro Magno y Baco se convierten en una suerte de personaje doble, por el que uno puede arrastrar el recuerdo del otro a partir de una forma exagerada de *imitatio* (Nerci, 1992). De esta unión entre ambos da fe el *Libro de Alexandre*, a propósito de una peregrinación de Alejandro Magno al templo de Amón en homenaje de Baco:

Sobjugada Egipto en toda su grandía
 con muchas otras tierras que dezir non sabría,
 al rëy Alexandre, señor de grant valía,
 entrol'en voluntad de ir en romería.
 Priso su esportiella e priso su bordón:
 pensó de ir a Libia a la sied' de Amón,
 do Júpiter a Nacus ovo dado grant don,
 por dar ý su ofrenda e fer su oración.

(1167-1168)

Y prosigue con el relato de la aventura de Baco, cuando después de lograr tener “a India subjugada”, salva a sus tropas gracias a una fuente milagrosa que le regala Júpiter y que Alejandro quiere visitar (1169-1183), pero poco importa este testimonio, ya que apenas fue conocido en el Siglo de Oro salvo un manojito de excepciones (Casas Rigall 2003). Tampoco hacía falta, porque la historia de Alejandro Magno se difunde de formas muy variopintas durante los siglos XVI y XVII en Europa (Gaullier-Bourgassas 2014: III, 1722-1724, 1744, 1757-1759 y IV 267-301): la *Historia de Alejandro Magno* (*Historia Alexandre Magni Macedonis*) de Quinto Curcio Rufo, que comprende el deseo alejandrino de superación de Hércules y Baco (IX, 2 y 4), la identificación con el dios (IX, 8) y la imitación final del triunfo divino (IX, 10), cuenta con muchas ediciones en la época tanto en latín (con títulos como *De rebus Alexandri Magni*) como en castellano (*De la vida y acciones de Alejandro Magno*); igualmente, la *Historia Alexandri Magni* (o *Historia proeliis* a secas) del arcipreste León de Nápoles tuvo una gran circulación en latín y en varias lenguas vulgares; y, por supuesto, el arte era otro cauce fundamental para la representación de las gestas alejandrinas, como ciertos episodios cortesanos y las victorias asiáticas (Mínguez 2021a y 2021b).

Sea como fuere, la historia de Alejandro Magno se convierte durante el Siglo de Oro en un emblema tanto positivo (liberalidad y valentía) como negativo (descontrol y soberbia), mientras que —dejando aparte el vino— Baco asimismo se conoce por ser “capitán de tan gran valor que fue tenido por dios, por las grandes hazañas que hizo, como fueron apaciguar discordias y edificar ciudades” (Pérez de Moya *Filosofía secreta*, II, 28, 305), junto a la conquista de la India: de ahí el lema que, a partir del verso “victa racemifero lycas dedit India Baccho” (Ovidio, *Metamorfosis*, XV, v. 413), constituye el origen de la invención del vino para Ravisius Textor (*Officina*, I, 108).

Y dos cosas más dentro de este contexto de aventura y conquista: primero, la campaña india de Alejandro Magno comprende una parte por tierra y otra por mar como dice el poema de Quevedo (vv. 367-368), pero es que el rey macedonio llega incluso a realizar un viaje submarino impulsado por una curiosidad y una soberbia excesivas, según cuentan diversas de las fuentes señaladas hace un momento sobre su faceta “scientificque et aventurier” (Gaullier-Bourgassas 2014: III, 1369-1707); y segundo, Baco —las más de las veces con el nombre de Líber o Liber— constituye el límite oriental del mundo conocido que Alejandro Magno quiere superar como el equivalente en el este de las columnas de Hércules (Kittredge 1909). Juntando las dos piezas, la expedición de Alejandro Magno puede valer como paradigma de aventura tan portentosa como imposible, que conecta a las mil maravillas con la tradición de las diatribas contra la navegación y permite lanzar un dardo contra la empresa americana, dos temas que estaban a la orden del día en el Siglo de Oro (Schwartz 1993; Ramajo Caño 2001) y eran blanco de Quevedo en el “Sermón estoico”.

Para que nadie considere que se tratan de castillos en el aire, recuerdo de pasada que Quevedo cuenta con varios poemas sobre Alejandro Magno tanto serios como chistosos: el “Túmulo a Alejandro Magno” (núm. 277, con dos versiones) y el romance burlesco “Visita de Alejandro a Diógenes cínico” (núm. 46, Muñoz Cortés 1957-1958; Llamas Martínez 2019), así como una serie de referencias en otros poemas sueltos como el soneto moral “Restituye Friné en seguridad a su patria lo que la había usurpado en sus inquietudes” (núm. 77, sobre el que se anota “Llegó a tanta riqueza por su hermosura que pudo reedificar los muros de Tebas, que había arruinado Alejandro Macedón”) (Nider 2017), el salmo “Ven ya, miedo de fuertes y de sabios” (núm. 28, vv. 7-8, con el rayo soñado por la madre de Alejandro durante su embarazo) y el “Túmulo de Aquiles” (núm. 276, con la visita del héroe macedonio), etc., mientras que, por su parte, Baco es una referencia sobre todo burlesca que asoma aquí y allá con un papel especial en el *Anacreón castellano* (1609) (García Sánchez 2021).

De hecho, a renglón seguido del pasaje anteriormente citado de *Política de Dios* (II, 20, 263) sobre la importancia de la paciencia se presenta un bosquejo de Alejandro Magno y varias de sus peripecias:

Dije que la paciencia siempre era vencedora de la guerra: lo que yo dije dicen las historias del mundo. Alejandro el Magno, a quien el grito universal da mayor gloria militar, véase si fue en otra virtud tan frecuente ni tan glorioso. Léanse sus acciones con los vencidos, con los que se le dieron, con los enemigos que cautivó. ¿Cuál ejemplo de paciencia dio con el aviso del veneno? ¿Cuál de constante ánimo y sufrido en las heridas, pues dice Plutarco que no tenía parte de su cuerpo que no se la señalasen? ¿Cómo trató a la mujer e hijas de Darío? ¿Cómo sufrió el motín de su gente? ¿Cuán magnánimo fue en dar lo que más quería? ¿Con cuán dócil paciencia oía de los sabios los consejos y las reprehensiones, de Diógenes los desprecios? (II, 521)

Junto al contenido *per se*, esta síntesis prueba el interés y el conocimiento de Quevedo sobre Alejandro Magno, seguramente a partir de *Moralia* (V) y las *Vidas paralelas* (VI) de Plutarco (Díaz Martínez y Cacho Casal 2011: 521). Todavía más a propósito, hay un pasaje posterior de *Las cuatro fantasmas de la vida* (1635) que conecta directamente con el lance en cuestión del “Sermón estoico”: en una contraposición entre el olvido de los restos y los sepulcros de los “infinitos monarcas” con el recuerdo de sus epítetos, se incluye “el grito de las locuras de Alejandro” (357) como apertura de una lista de reyes con atributos muy diversos, en referencia tanto a su crueldad e ira como a su afán divinizador, según comentan Séneca (*Epístolas*, 113, 29) y Plutarco (*Vidas paralelas*, VI) (Rey y Alonso Veloso 2009: 357).

De este modo, la locura de Alejandro Magno y Baco tiene un doble valor: en sus respectivas historias, apunta a los arrebatos de cólera y los deseos de divinización para el primero, más desenfreno general en el segundo (con un posible guiño a la influencia de los excesos alcohólicos), pero en todo caso simbolizan más genéricamente una actitud desviada y descontrolada en busca de la fama.⁶

Quizá las cosas sean más sencillas de lo que parecen, porque el sintagma podría proceder de la lectura de la *Crónica del emperador Carlos V* (1550, manuscrita) de Alonso de Santa Cruz, donde se halla un pasaje sobre la embajada de fray Antonio de Guevara a los líderes comuneros donde trata de explicar —y justificar— la mala gestión del inicio del gobierno del rey:

Si no nos engañan los historiadores, el Magno Alejandro en el principio de su imperio hizo algunas cosas dignas de ser reprendidas y no menos castigadas, pero totalmente es de los historiadores excusado no por más de hacerlas por consejo de los criados viejos de su padre el rey Filipo, y a la verdad tenían razón de excusarle, porque los príncipes mancebos menos veces yerran tomando el parecer ajeno que aciertan siguiendo el propio.

Lo contrario de esto aconteció al rey Roboán, hijo del rey Salomón, la vida del cual por escritura divina y humana es condenada, porque menospreciando el sacro consejo que le daban los sabios viejos y ancianos, perdió once reinos solo por allegarse al parecer de los mancebos locos (I, 362).

Aunque se trata de dos ejemplos usados como argumento de *auctoritas*, tal vez de aquí proceda la relación entre la historia de Alejandro Magno y el sintagma “mancebos locos”, que se encuentra en otros textos como una advertencia general contra las locuras propias de los jóvenes, pero podría bastar con lo ya comentado.⁷

6. En este sentido, Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*, II, 26, 183) escribe que “Baco quiere decir furor o pasión suelta y desenfrenada, como la tienen los que usan con demasía del vino”.

7. De una búsqueda en CORDE la expresión “locos mancebos” solo se encuentra en Juan de Segura y Quevedo, mientras que “mancebos locos” se presenta en Juan de Pineda, fray Antonio de Guevara, Pedro de Valdivia y un anónimo (con fechas entre 1521 y 1589).

Ahora, conviene —como avisa Arellano (2020: I, 218)— aclarar las razones de la propuesta de González de Salas frente a otras posibles figuras literarias y mitológicas. El sintagma del “Sermón estoico” que vengo comentando no dice mucho, pero acaso venga bien centrarse en la clave de la juventud, que esconde la tragedia de la muerte en combate: más allá de que “mancebo” pueda tener un matiz general de inmadurez y osadía, la iconografía de Baco varía entre la “figura muy severa con barba larga” y la “cara alegre y hermosa de mozo”, y se dice que “fue muerto en batalla” (Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, II, 28, 304-305 y 313), mientras que Alejandro Magno es un portentoso que logra el poder joven (20 años) y muere casi con las armas en la mano (con 33), característica que será el punto de partida de su leyenda en las tradiciones occidentales y orientales como una figura eternamente joven (Grossato 2008: 302).⁸ Si se da por bueno, la lección de este pasaje del poema de Quevedo vendría a ser un aviso contra las empresas atrevidas e imprudentes con un ejemplo doble de personajes famosos que actúan movidos por la soberbia y mueren en acciones audaces pese a su juventud y todo su poder, a modo de complemento final de la advertencia del poema contra la ambición de los poderosos y las navegaciones.

Además, esta suerte de advertencia juvenil podría tener un valor extra en el contexto coetáneo: de acuerdo con el interés político de Quevedo por Felipe IV (Peraita 1997), se puede entender como un mensaje especialmente válido para el monarca, que había subido al trono con apenas 15 años en 1621 y por la fecha del “Sermón estoico” era un joven rey en la veintena que se estaba lanzando a una política agresiva después del fin de la *pax hispanica* con muchos frentes abiertos. Y, aunque los inicios fueran buenos (con el *annus mirabilis* de 1625), Quevedo parece aconsejar prudencia para evitar males mayores.

Para redondear la cosa, se podría recordar también que Clito, destinatario ficticio de la silva quevediana, era el nombre de uno de los lugartenientes —y luego sátrapa— de Alejandro Magno: Clito el Negro (367-328 a.C.), que cuenta con un papel especial durante la campaña asiática de los macedonios y se enfrenta y muere a manos de su rey y amigo, por lo que podría ser un destinatario ideal para una lección de desengaño sobre las vanidades del poder. Podría ser, pero no es necesario.⁹

En suma, estas son las “locuras” de Alejandro Magno (y Baco de la mano) que, bien definidas por la tradición clásica y muy probablemente conocidas por Quevedo, conforman el trasfondo erudito sobre el que se asienta la advertencia sobre los “locos mancebos” del “Sermón estoico”: González de Salas tenía razón.

8. Explica Pérez de Moya sobre Baco: “Hácenle niño o mozo porque los que mucho se dan al vino son siempre sin cuidado, como los niños, o porque como el niño es inocente, así el cargado de vino es sin culpa en todos sus hechos y dichos” (28, 310).

9. González de Salas anota que Clito es una figura supuesta que hace las veces del Mecenas Cilnio en Horacio (“Disertación ingeniosa”, 197). En todo caso, no vale como explicación para otros poemas (“En el mundo naciste, no a enmendarle” y “¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros...!”), núms. 70 y 91).

Bibliografía

- ALONSO VELOSO, María José, "Antecedentes de los epígrafes en la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro (con una hipótesis sobre su autoría)", *Revista de Literatura*, 74.147 (2012), pp. 93-138.
- ARELLANO, Ignacio (ed.), Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, Madrid, RAE, 2020, 2 vols.
- ARRIANO, Flavio, *Anábasis de Alejandro Magno, IV-VIII*, ed. y trad. A. Guzmán Guerra, Madrid, Gredos, 1982.
- CACHO CASAL, Rodrigo, "González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)", *Annali dell'Instituto Universitario Orientale*, 43 (2001), pp. 245-300.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, "El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 3 (1999), pp. 59-96.
- CASAS RIGALL, Juan, "Dos alusiones áureas al *Libro de Alexandre*: el caso de José de Pellicer y Nicolás Antonio", *Troianalexandrina*, 3 (2003), pp. 125-128.
- CASIO, Dión, *Historia romana (libros 71-80)*, trad. A. D. Duarte Sánchez, 2015, online.
- CORDE: *Corpus diacrónico del español*, RAE, online (16.10.2022).
- CRISÓLOGO, san Pedro, *Opera in locos communes*, París, Charles Rouillard, 1642.
- CURZIO RUFO, Quinto, *Storie di Alessandro Magno*, trad. T. Gargiulo, Milán, Mondadori-Fondazione Valla, 2000, 2 vols.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Eva María, y Rodrigo CACHO CASAL (eds.), Francisco de Quevedo, *Política de Dios*, en *Obras completas en prosa, V*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2011, pp. 159-639.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Lúa, "El vino en el *Anacreón castellano* de Quevedo", en "*Y cantó el alma del vino*": *ensayos sobre literatura, historia, identidad y patrimonio*, ed. E. Borsari y M. Trambaioli, Berlín, Peter Lang, 2021, pp. 77-90.
- GAULLIER-BOURGASSAS, Catherine (ed.), *Alexandre le Grand à la lumière des manuscrits et des premiers imprimés en Europe (XII-XVI s.)*, Turnhout, Brepols, 2014, vols. 3-4.
- GOUKOWSKY, Paul, *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre (336-270 a. C.), II: Alexandre et Dionysos*, Nancy, Université de Nancy, 1981.
- GROSSATO, Alessandro, "Alessandro Magno e l'India: storico intreccio di miti e di simboli", *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, 1 (2008), pp. 275-312.
- JEANMAIRE, Henri, *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*, París, Payothèque, 1951.
- KITTREDGE, George L., "The pillars of Hercules and Chaucer's *Tropee*", en *Putnam Anniversary Volume*, Nueva York, Stechert & Co., 1909, pp. 545-566.
- Libro de Alexandre*, ed. J. Casas Rigall, Madrid, RAE, 2014.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, "Sobre héroes y tumbas: los poemas de Bernardino de Mendoza, Alejandro Magno, Belisario, Viriato, Scévola y Aquiles atri-

- buidos a Quevedo en el manuscrito 57-4-39 de la Biblioteca Capitular de Sevilla”, *Boletín de la Real Academia Española*, 99.319 (2019), pp. 203-239.
- MÉNDEZ, Sigmund, “Apuntes sobre las fuentes del “Sermón estoico de censura moral” de Quevedo, fusión barroca de tradiciones grecolatina y hebraico-cristiana”, *La Perinola*, 10 (2006), pp. 383-418.
- MÍNGUEZ, Víctor, “*Digna orbis imperio virtus*: la rrepresentación de las victorias asiáticas de Alejandro en el Barroco”, en *Rex bellum: visiones artísticas de guerra y conquista*, ed. I. Rodríguez Moya y V. Mínguez, Madrid, Trea, 2021a, pp. 247-273.
- MÍNGUEZ, Víctor, “Escenas de la corte de Alejandro Magno y su recepción en la Edad Moderna”, *Libros de la Corte*, 23 (2021b), pp. 276-297.
- MORENO CASTILLO, Enrique, “Anotaciones a la silva “Sermón estoico de censura moral” de Francisco de Quevedo”, *La Perinola*, 11 (2007), pp. 131-183.
- MORENO CASTILLO, Enrique (ed.), F. de Quevedo, *Silvas morales y sonetos religiosos*, Pamplona, Eunsa, 2017.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca, “Petronio en Quevedo”, *Myrtia*, 21 (2006), pp. 277-2296.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel, “Sobre el estilo de Quevedo (análisis del romance “Visita de Alejandro a Diógenes cínico)””, *Anales de la Universidad de Murcia*, 16.3-4 (1957-1958), pp. 137-164.
- NERCI, Giuseppe, “*L’imitatio Alexandri*”, *Polis: revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad clásica*, 4 (1992), pp. 173-182.
- NIDER, Valentina, “Los clásicos desde el Siglo de Oro: de estatuas y cortesanas en los sonetos de Quevedo sobre Friné (Polimnia 78 y 79)”, *Criticón*, 131 (2017), pp. 91-108.
- OTTO, Walter F., *Dioniso: mito y culto*, trad. C. García Ohlrich, 2.^a ed., Madrid, Siruela, 2001 [*Dyonisos: Mythos und Kultus*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1965].
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. y trad. C. Álvarez y R. M.^a Iglesias, 7.^a ed., Madrid, Cátedra, 2005 [1995].
- PERAITA, Carmen, *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- PETRONIO, *El Satiricón*, ed. y trad. L. Rubio Fernández, Madrid, Gredos, 1988 [1978].
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- QUEVEDO, Francisco de, *Carta a Luis XIII*, en *Obras completas en prosa, III*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 249-305.
- QUEVEDO, Francisco de, *Las cuatro fantasmas de la vida*, en *Obras completas en prosa, IV, I*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2009, pp. 287-444.
- QUEVEDO, Francisco de, *Política de Dios*, ed. E. M.^a Díaz Martínez y R. Cacho Casal, en *Obras completas en prosa, V*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2011, pp. 159-639.

- QUEVEDO, Francisco de, *Anacreón castellano*, ed. E. Gallego Moya y J. D. Castro de Castro, A Coruña, Sielae, 2018.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español*, ed. I. Arellano, Madrid, RAE, 2020, 2 vols.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, "La execración de la navegación, el *navigium amoris* y el *propempticón* en la lírica áurea", *Boletín de la Real Academia Española*, 81.284 (2001), pp. 507-528.
- RAVIUS TEXTOR, Johannes, *Officinae epitome*, Lyon, Sebastian Gryphius, 1560.
- REY, Alfonso, "Tradición y originalidad en el "Sermón estoico de censura moral"", *Edad de Oro*, 6 (1987), pp. 235-251.
- REY, Alfonso (ed.), F. de Quevedo, *Poesía moral ("Polimnia")*, Londres, Tamesis, 1992.
- REY, Alfonso, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.
- REY, Alfonso, "Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo", *La Perinola*, 1 (1997), pp. 189-211.
- REY, Alfonso, (ed.), F. de Quevedo, *Poesía moral ("Polimnia")*, 2.^a ed. revisada, Londres, Tamesis, 1999.
- REY, Alfonso, "Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II)", *La Perinola*, 9 (2005), pp. 299-314.
- REY, Alfonso, "Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (III)", *La Perinola*, 12 (2008), pp. 2367-372.
- REY, Alfonso y María José ALONSO VELOSO (ed.), F. de Quevedo, *Las cuatro fantasmas de la vida*, en *Obras completas en prosa, IV, 1*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2009, pp. 287-444.
- RODRÍGUEZ-VELASCO, Jesús, *Microliteraturas*, Madrid, Cátedra, 2022.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, "Epígrafes y prácticas poéticas: Quevedo y su tiempo (1603-1648)", en *Quevedo y la poesía europea de los siglos XVI y XVII*, ed. M.^a J. Alonso Veloso y A. J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, en prensa.
- SANTA CRUZ, Alonso de, *Crónica del emperador Carlos V*, ed. R. Beltrán y A. Blázquez, Madrid, Real Academia de la Historia, 1920, vol. 1.
- SCHWARTZ, Lía, "'Novus orbis victus vos vicit': el oro de las Indias en la sátira y en la literatura moral áurea", en *España en América y América en España*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, 1993, vol. 1, pp. 76-96.
- TOBAR QUINTANAR, María José, "La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 17 (2013), pp. 335-356.
- VITORIA, Baltasar de, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Imprenta Real, 1676.



Artículo de revisión

La poesía de Quevedo y su doble lectura

Alfonso Rey Álvarez

Universidade de Santiago de Compostela
alfonso.rey@usc.es

Recepción: 12/10/2023, Aceptación: 23/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

En su edición de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo, Ignacio Arellano, además de la reproducción y anotación de sus 554 poemas, ofrece una novedosa teoría que denomina doble lectura, basada en su visión del conceptismo. En este artículo-resena se ofrecen algunas observaciones sobre su planteamiento teórico.

Palabras clave

Quevedo; doble lectura; conceptismo; Góngora; Gracián.

Abstract

English title. The double reading of Quevedo's poetry.

In his edition of *El Parnaso español* by Francisco de Quevedo, Ignacio Arellano, in addition to the reproduction and annotation of its 554 poems, proposes an innovative theory that he calls "double reading", based on his vision of conceptism. This article gives some insights on the aforementioned theoretical approach.

Keywords

Quevedo; double reading; conceptism; Góngora; Gracián.

En la docta Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Ignacio Arellano, reconocido especialista en literatura áurea, fundador-director de la ya venerable *La Perinola*, ofrece una edición de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas*,¹ el libro de poemas impreso póstumamente en 1648, que sería completado en 1670 con una continuación titulada *Las tres musas últimas castellanas*. La monografía que ahora comentamos consta de dos volúmenes. Siguiendo el diseño de la colección, el primero ofrece el texto de 554 poemas, las disertaciones de González de Salas que acompañan a esos poemas y las útiles notas explicativas de Arellano a pie de página, recogidas luego en un índice. El segundo volumen, “Estudio y anexos”, expone el planteamiento ecdótico y crítico-literario de Arellano, al que siguen luego densas notas bibliográficas complementarias de las del volumen primero. Tal es el formato de la colección. Con este laborioso trabajo su autor prolonga una trayectoria iniciada en una colaboración con Lía Schwartz (1998) y continuada en la edición de la musa *Clío* junto con Victoriano Roncero (2001). Por razones de espacio, en esta reseña me centraré en las cuestiones textuales y teóricas del volumen segundo. Dejo para otro lugar un pequeño centenar de apostillas sobre la transcripción, puntuación e interpretación de los textos del volumen primero.

Cuestiones textuales

Se suma Arellano a una tendencia ecdótica auspiciada por James O. Crosby (1973), quien reclamó editar la poesía de Quevedo respetando la ordenación en nueve musas o secciones previstas por el escritor. Ese criterio editorial, mantenido durante los siglos XVII a XIX, fue dejado de lado a principios del siglo XX por Fernández Guerra y Menéndez Pelayo en beneficio de una ordenación cronológica, y en 1932 por parte de Luis Astrana Marín en beneficio de una ordenación temática. El criterio de Astrana fue seguido con alteraciones menores por Felicidad Buendía y José Manuel Blecuá. La corriente restauradora, por denominarla así, ha ido creciendo con diversas ediciones parciales de las cuatro primeras musas: *Polimnia* (1992, 1999), *Clío* (2001, 2005), *Erato* (2005, 2008) y *Melpomene* (2011).² Con esta edición Arellano ha añadido la quinta, *Calíope*, y la sexta, *Talía*, dos secciones extensas y muy complejas,³ en cuya elucidación muestra sus dotes de anotador. En síntesis, parece reinar un acuerdo crítico acerca de la ordenación general de la poesía de Quevedo, tácito reconocimien-

1. Entre paréntesis indicaré el volumen y página de cada referencia a esta monografía.

2. Editores de cada una de esas musas fueron Alfonso Rey (*Polimnia*), Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (*Clío*), Alessandro Martinengo (*Clío*), Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (*Erato*), Jacobo Llamas (*Melpomene*).

3. Se completó ese proceso en Quevedo (2021), primera edición moderna de las nueve musas, acompañadas de una décima musa o sección que recoge lo no impreso en 1648 y 1670.

to de que lo correcto era haber seguido las pautas de los siglos XVII al XIX. Diversos estudios publicados en las dos últimas décadas han insistido en la importancia que tiene para la interpretación de la poesía del Siglo de Oro el diseño macroestructural previsto por los escritores o sus albaceas literarios, en forma de libro, cancionero u otra modalidad semejante. En el caso de Quevedo, la macroestructura concierne a la recta comprensión de algunas subsecciones y a diversos poemas considerados en sí mismos, de ahí la necesidad de no introducir alteraciones indebidas.

El Parnaso español de 1648 se basó en textos quevedescos fidedignos y supervisados por González de Salas, y constituye uno de los documentos poéticos más fiables del siglo XVII. Las mayores dificultades para la edición de la poesía de Quevedo se encuentran en *Las tres musas últimas castellanas*, es decir, en la séptima, la octava y la novena, así como en los poemas difundidos fuera de colección. Esta compleja materia ajena al libro de 1648 queda fuera de la monografía que ahora comentamos y, por lo tanto, de la presente recensión.

Nadie parece haber encontrado errores en la abundante y compleja prosa de González de Salas, trátase de prólogos, disertaciones o notas al margen. Tampoco se detectan errores en aquellos casos en que declara haber retocado o completado un poema. Sin duda, quiso una difusión esmerada y fidedigna de sus propias palabras, por lo cual debemos extender esa presunción de limpieza a los versos de su amigo. La reflexión sobre su papel como editor y anotador es necesaria, pues algunas decisiones ecdóticas dependen de cómo se valore su labor. Actualmente domina una opinión crítica que le otorga plena credibilidad. Por ello sorprende Arellano con dos desafortunadas enmiendas en los sonetos “¡Oh, fallezcan los blancos los postreros” y “Cerrar podrá mis ojos la postrera” que parecen sugerir que Quevedo y González de Salas no entendieron lo que uno escribió y el otro supervisó. Paralelamente se echa en falta una buena conjetura acerca de un problema que ya fue señalado hace algunos años y parece constituir el mayor enigma textual que plantea *El Parnaso español*: me refiero a la confusión que propicia González de Salas cuando proclama la muerte de Lisi, proposición que no concuerda con lo escrito por el poeta y que obliga al investigador a ofrecer alguna explicación al respecto. Tal vez Quevedo modificó el desenlace de su cancionero en una fase muy avanzada y González de Salas no se percató de ello.

Indica Arellano que basa su texto en tres ejemplares diferentes de la edición de 1648, sin dejar en claro cuál es el reproducido. A diferencia de estudiosos anteriores, no se plantea la eventualidad de que la mencionada edición príncipe posea estados o emisiones con algún tipo de discrepancia. Tal tarea, aunque tediosa, es exigible a quien propone enmiendas sin poseer ningún otro documento que las apoye. En contraste con esa omisión, Arellano reproduce de cuando en cuando versiones manuscritas con variantes de algunos poemas, sin razón que justifique cada ausencia o cada presencia. O todas, o ninguna, habría que sugerir. Esa falta de coherencia es más lesiva que la ausencia de tales datos, pues produce en el lector una idea equivocada acerca del proceso redaccional y modo

de difusión de la poesía de Quevedo. En este sentido es llamativo el silencio sobre las versiones variantes más extensas y complejas, como, por ejemplo, las del *Sermón estoico de censura moral* y la *Epístola satírica y censoria*. ¿Por qué se omiten sus complejas fases redaccionales y lecturas discrepantes cuando otros investigadores han avanzado propuestas en tal sentido?

La cita de fuentes y textos no consultados aboca a situaciones comprometidas. Por citar un solo ejemplo: “Desconoció su paz el mar de España” con la siguiente indicación: “manuscrito de Asensio y 3706 de la Biblioteca Nacional de España, que copio de Bleuca”. La obligación de verificar las fuentes por uno mismo no parece renunciabile. Muy problemática, además, es la referencia al “manuscrito Asensio”, que actualmente parece estar en paradero desconocido. La descripción que J. M. Bleuca hizo del mismo en 1969 está incompleta y la reproducción de algunos poemas ofrece dudas. Este desconocimiento del citado manuscrito Asensio afecta directamente al apéndice que Arellano rotuló “Del *Heráclito cristiano*”⁴ referido a un grupo de 10 poemas ordenados en dos subgrupos. Sobre ese cancionero afirma Arellano que “la composición exacta del conjunto original, que luego se distribuyó de otra forma, se nos escapa”. No parece justificado tanto pesimismo, pues cinco manuscritos indican con toda claridad cómo es esa secuencia completa de 26 poemas narrativamente eslabonados. Entre ellos, el mencionado manuscrito Asensio, en el cual se encuentra la mejor respuesta al malentendido creado con *Heráclito cristiano* en todas las ediciones del siglo xx. En la medida en que este cancionero es anterior y ajeno a *El Parnaso Español*, lo más exacto, a la par que más sencillo, es respetar a los manuscritos y editar como una sección homogénea y autónoma esta peculiar colección sin la interferencia de versiones y poemas que Quevedo no quiso para ese lugar.

Digamos, finalmente, que si se ofrecen las versiones variantes de los poemas hay que hacerlo con todos, y no solamente con unos pocos escogidos al azar. En este punto es llamativo el silencio sobre las versiones variantes, extensas y complejas, del *Sermón estoico de censura moral* y la *Epístola satírica y censoria*.

Teoría literaria

1. Después de estas leves observaciones ecdóticas me centraré en la propuesta teórica que formula Arellano para el estudio de la poesía quevedesca, pues son las páginas con más implicaciones hermenéuticas y metodológicas de todo su estudio. Propone este crítico una “estrategia de la doble lectura” que “no ha tenido desarrollo sistemático por parte de los estudiosos” (II, 72). A tal fin distin-

4. Se han ofrecido a los investigadores interesados unas fotocopias del *Heráclito cristiano* que en su día proporcionó el propio Eugenio Asensio, las cuales vienen a paliar la ausencia del huidizo manuscrito. Véase sobre ello *Poesía completa de Quevedo* (2021), pp. 1477-98.

gue entre la *lectura retórica*, centrada en “el manejo de los temas, uso de los tropos, referencias sociales, juegos con las convenciones genéricas, paradigmas estructurales parodiados o no, etc.” y la *lectura conceptista*, “encaminada a descifrar la densidad de las alusiones ingeniosas, contraposiciones y correspondencias” (II, 73). En su opinión, lo más importante es la segunda, que consiste en “captar la estructura aguda de estas composiciones, la red de correspondencias mentales y de juegos verbales, que hacen de la obra de Quevedo [...] una enciclopedia del ingenio” (II, 73), siendo esto más significativo que los temas y los tópicos. Es el suyo un estudio diferente de “la habitual aproximación de la crítica literaria en cualquiera de sus variantes o enfoques” (II, 72). Tan llamativa propuesta suscita una serie de consideraciones que exponemos con cierto detalle, como invitación a un diálogo en materia de indudable interés.

Existe cierta ambigüedad en la expresión “doble lectura”, que parece sugerir, por un lado, duplicidad de significados en el poema y, por otro, duplicidad de métodos interpretativos, en este caso de uno frente a todos los demás. Tal vez sería oportuno modificar la terminología propuesta, incluso invirtiendo sus términos. La denominada “lectura retórica” quedaría mejor catalogada como *filológica*, pues es la clásica *enarratio* compuesta de *verborum interpretatio* e *historiarum recognitio*; en cambio, la “lectura conceptista” es, simplemente, una neorretórica, por seguir la descripción de Pozuelo Yvancos (2004). A ella se atiende Arellano. Véanse, si no, sus páginas 85-87 (I), con la densa relación de casos de paronomasia, antanaclasis, *annominatio*, silepsis, disemia, equívoco, derivación, disociación, calambur y retruécano con que explica los poemas. Parece haber una contradicción entre el tono algo desdeñoso con que este investigador habla de la retórica y la insistencia con que se sirve de ella.

2. Al comienzo de *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián estableció una distinción teórica entre el nivel primario de los tropos y el superior de los conceptos, sobre la cual apoyó sus análisis concretos de poemas, aunque muchos de sus comentarios poseen poca base literaria y lingüística. La propuesta de doble lectura de Arellano tiene una apariencia similar, pero el contenido es diferente, y muy radical, porque su plano inferior “puede identificarse en sentido amplio con la habitual aproximación de la crítica literaria en cualquiera de sus variantes y enfoques” (II, 72). Gracián no fue tan lejos. Basta con leer en el primer capítulo de *Agudeza y arte de ingenio* lo que afirma acerca de Leonardo de Argensola, Pedro Crisólogo, Plinio y Camoens. Por mi parte tiendo a considerar vertebral lo que Arellano pone en lugar subordinado: temas, ideología, fuentes literarias, estructura y estilo, es decir, el conjunto de planos que conforman una estructura artística. La agudeza, patrimonio común del siglo XVII, apenas ayuda a distinguir a un escritor de otro. Como escribió Sobejano (2002: 20-21), “el cimiento de todos los poetas del Barroco en España es el conceptismo (ello está mostrado hasta la saciedad), pero la poesía de Góngora a partir de las *Soledades* y el *Polifemo* propone otro ideal, no ajeno a la base conceptista, pero que va mucho más lejos”. También Quevedo fue más lejos.

3. Afirma Arellano (II, 73) que “el conceptismo se funda en técnica de ocultación y multiplicación de sentidos. Leer a Quevedo, —como leer a Góngora, Lope, Villamediana, etc.— es un ejercicio de búsqueda de lo que está oculto y de los múltiples sentidos con los que se juega”. En situación análoga, Carreira (1986: 353) afirmó que en Góngora “no hay varias lecturas, como ahora se dice; las varias lecturas solo están en la cabeza de los lectores, según su varia capacidad, y de ellas, como máximo, solo una es la buena”. Me sumaría a esta propuesta enunciada con menos ímpetu. Todo el mecanismo de *El Criticón* consiste en mostrar una apariencia para convencer al lector de que la realidad es otra, y lo mismo se puede decir de los *Sueños* y numerosos poemas quevedescos. Lo propio de la cultura epigramática de la época es que, en la conclusión, el autor indique al lector la exacta interpretación, reduciendo la disparidad de sugerencias a una sola. No queda en claro si Arellano propone una suerte de lectura en modo *opera aperta* para Quevedo, pero sus palabras podrían llevar a algunos lectores a tal conclusión.

4. Afirma Arellano (II, 72) que “la teoría de Gracián ofrece pistas importantes para afrontar la lectura de los textos barrocos y en particular de Quevedo”. Tal vez es así, aunque el jesuita se ocupó parcamente de los versos quevedescos. Puede tomarse como referencia a Góngora, citado y ensalzado en medio centenar de ocasiones a lo largo de *Agudeza*. Numerosos críticos han mostrado su sorpresa ante el desinterés de Gracián por el *Polifemo* y las *Soleidades* (por no mencionar el *Panegírico*), y esto parece indicar una discordancia entre el elogio de un método y lo que en la práctica se espera de él.⁵ Tan significativa como el escaso aprecio por los poemas mayores es la selección de los restantes, pues en varios de ellos Gracián resalta conceptos con poco relieve en el marco del poema seleccionado, señal de que no constituyen el aspecto estéticamente más sobresaliente. En otras palabras, tras la lectura de *Agudeza y arte de ingenio* se llega a la conclusión de que el método de Gracián (al menos, en la manera en que él lo aplicó) explica imperfectamente la singularidad gongorina. Este hecho no debe sorprender demasiado, pues diversos gracianistas han mostrado sus vacilaciones a la hora de medir la aplicabilidad de la doctrina gracianesca. Batllori (1958, 110) afirmó que *Agudeza* “ni es retórica ni es, por su contenido, conceptista [...]. Sería una retórica conceptista si solo admitiere la agudeza en el concepto”. Con esas palabras, algo enigmáticas tal vez, vino a señalar que el libro de Gracián se orienta hacia una especie de estética general, lo cual se puede interpretar como inadecuación para una precisa metodología crítico-literaria. Parecida percepción tuvo Jorge M. Ayala (2004: I, xxxi) cuando afirmó que “la *Agudeza* es esencialmente un tratado o teoría estética fundada en la agudeza, pero tomada esta en toda su amplitud verbal, conceptual y

5. Problema abordado en Rey (2017, 2020).

de acción”.⁶ En los numerosos estudios dedicados al tratado de Gracián se encuentran apreciaciones muy diversas, que van desde el aplauso hasta el no disimulado escepticismo.

5. Puesto que el profesor de Navarra propone su teoría de la doble lectura bajo el manto del conceptismo, será conveniente extenderse en unas cortas consideraciones sobre esta noción. Los vocablos *concepto* y *conceptismo* (junto con sus asociados *ingenio* y *agudeza*) no ofrecen una base suficiente para fundar una teoría de la literatura barroca a causa de su polisemia y de la diversidad de propósitos que se le suelen atribuir.⁷ Sin conceder a las cuestiones terminológicas más trascendencia de la debida, debe tenerse presente que el vocablo técnico *conceptismo* no se empleó en el siglo XVII. Así se comprueba en las preceptivas de Carballo, Cascales, López Pinciano, Minturno o Robortello, en las reflexiones de Herrera, Carrillo, Jáuregui o en los comentaristas de Góngora, porque los juicios sobre poesía se hicieron desde otra perspectiva. El moderno interés por el conceptismo, legítimo y estimulante, debe tener en cuenta este dato para no incurrir en anacronismos valorativos. Gracián, fundamento teórico de la propuesta de Arellano, apenas dejó en claro qué papel cumple el concepto en la estructura del poema. Esto se debe a que su terminología no es unívoca y a que su pensamiento fue cambiando en el paso de *Arte de ingenio* a *Agudeza y arte de ingenio*⁸ así como en los capítulos finales de esta segunda redacción.

6. Pese a la pertinencia de *Agudeza y arte de ingenio* para analizar el fenómeno conceptista en España, debe entenderse este tratado en una perspectiva más amplia. Conviene recordar que la teoría del *concetto* tuvo su origen en Italia, por obra, fundamentalmente, de Camillo Pellegrino (*Il Carraffa*, 1584 y *Del concetto poetico*, 1598), Torquato Tasso (*Discorsi del poema eroico*, 1587), Giulio Cortese (“Avertimenti nel poetare” incluido en *Rime e prose*, 1591) y Mateo Peregrini (*Delle acutezze*, 1639). En los debates sobre la épica italiana y la lírica de Marino surgió la noción del *concetto*, sobre el cual hubo opiniones diversas acerca de su naturaleza y —aspecto que me interesa subrayar— su función dentro de la obra literaria. Gracián no mencionó a ninguno de los referidos ni presentó sus reflexiones como fruto de la observación de una época o género específicos. Al principio de *Agudeza y arte de ingenio* justificó su quehacer indicando

6. Más adelante dice Ayala (2004: I, cii): “Hay un momento en que *Agudeza* se parece más a una obra escolástica de dialéctica que a una obra literaria [...] *Agudeza*, como las demás obras gracianas, transparenta al profesor de moral y al casuista”.

7. Al analizar tres sonetos de Quevedo Alexander Parker (1952) expuso las diferencias entre concepto y *conceit*, y sus implicaciones prácticas; Arthur Terry (1958) aplicó a la poesía española la noción de concepto metafísico; Mercedes Blanco (1985) ofreció una definición propia, basada en Gracián; Antonio Carreira (1998: 234) consideró concepto “una imagen ramificada a partir del archisemema *ave*, caso extremo, pues se extiende a lo largo de 540 versos de la *Soledad* primera”. Estas disparidades reflejan la dificultad para establecer una metodología precisa.

8. Acerca de su doble redacción y otras circunstancias, véase Gracián (2007).

que después de haber teorizado sobre heroísmo, política y discreción le interesaba enriquecer su prototipo de perfección humana ocupándose de la agudeza. Su visión de la misma va más allá de lo que hoy se entiende por literatura, pues esbozó una especie de teoría del conocimiento que incluía campos ajenos a la misma. En 1648, al revisar y ampliar la edición de 1642, Gracián añadió “un tratado de los estilos, su propiedad, ideas del bien hablar, con el arte de erudición y modo de aplicarla”, buscando una visión más amplia de la literatura que daba a la agudeza un papel inferior. La afirmación en el discurso 60 (2004: II, 608) de que al estilo “dos cosas lo hacen perfecto, lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos” se presta a más de una interpretación y deja sin aclarar qué misión cumplen ahí los conceptos. Líneas adelante sostiene Gracián que la perfección de la obra se consigue cuando “se junta lo realzado del estilo y lo remontado del concepto”, pero no precisa si esta última palabra significa ‘pensamiento’ o ‘acto del entendimiento que exprime la correspondencia entre objetos’. En el discurso 56 afirma que Alemán “fue tan superior en el artificio y estilo [...] que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española”, y en tales juicios no parece haber un recuerdo privilegiado para el concepto. En los discursos 61 y 62, dedicados a dos tipos de estilo prosístico (en retórica, *compositio* y *sintaxis*) quedan ensalzados Valerio Máximo, Tácito, Séneca, Floro, Veleyo Patérculo y Cicerón por cualidades poco relacionadas con la agudeza. En suma, Gracián no deja de admitir que la obra literaria es un compuesto de diversos planos, todos importantes y ninguno sobresaliente. El concepto sería el elemento articulador del poema entendido en su noción habitual de ‘pensamiento’, ‘idea’ o ‘*sententia*’, no en la estricta acepción de juego ingenioso. A medida que avanza la lectura de *Agudeza y arte de ingenio* se acentúa la impresión de que su autor fue perdiendo entusiasmo en sus convicciones, y en tal momento viene el recuerdo de lo afirmado al principio del libro (2004: 21): “la agudeza déjase percibir, no definir, y en tan remoto asunto estímesese cualquiera descripción: lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto”. En 1651, en el prólogo de la primera parte de *El Criticón*, Gracián alude a su “más sutil que provechosa *Arte de ingenio*” (2000: 73), y en 1655, en *El Comulgatorio*, confiesa: “Entre varios libros que se me han prohijado, este solo reconozco por mío, digo legítimos, sirviendo esta vez al afecto más que al ingenio”. Cabe pensar que en ese momento la confianza de Gracián en su teoría literaria había disminuido, impresión que parece confirmar el hecho de que en la tercera parte de *El Criticón* (1657), en crisis como las tituladas “El museo del discreto” y “La isla de la inmortalidad”, no hay un recuerdo para la agudeza, mientras se destaca el contenido moral como la cualidad más eminente de la literatura. Refiriéndose a *Agudeza* afirmó Pérez Lasheras (2001: 88):⁹

9. En otro lugar (2007-2008, 209-14) afirmó: “*Agudeza y arte de ingenio* es, quizás, la obra más

Estamos ante una obra compleja y que esta complejidad se refleja en la crítica, que presenta una dificultad similar a la que manifiesta el autor que va a encontrar el lector de la obra: idiomas- y lenguajes- diferentes, problemas terminológicos todavía sin resolver, puntos de vista diametralmente diferentes, excesiva dispersión en los aspectos analizados y, sobre todo, una falta de concepción global, que hace que no exista ningún acercamiento completo a esta obra.

7. Tal vez la doctrina o metodología conceptista aplicada a la literatura española ganaría en amplitud y precisión contrastando las ideas de Gracián con aquellos cuatro teóricos italianos que se movieron en parecido ámbito. Ese contraste serviría, no para preferir a uno sobre los demás, sino para percibir lo huido del problema. Los mencionados tratadistas reflexionaron acerca del papel del *concetto* (casi nunca definido del mismo modo por cada uno) dentro de la obra literaria y prácticamente ninguno le concedió un papel relevante, por razones distintas en cada caso. Camillo Pellegrino (2019) sostuvo que “senso, sentimento e sentenza sono sinonimi di concetto”, dando prioridad a la *locuzione* sobre el *concetto*, y en *Il Caraffa ovvero dell'epica poesia* también exaltó la *locuzione* en cuanto despliegue de una belleza verbal e ingeniosa, situada por encima o al margen de las ideas. Quizás se podría describir su postura como formalista o esteticista. En su reflexión sobre la épica, Torquato Tasso se centró en el *estilo* (en su caso noción próxima a *elocutio*) en cuanto compuesto de palabras y pensamientos (“si viene per forza a trattare dello stile, non essendo quello altro che quel composto che resulta da concetti e da le voci”). También Cortese situó el *concetto* dentro del *estilo*, sin otorgarle un rango superior. Peregrini (1997: 97) se centró en la agudeza *mirabile*, que persigue el descubrimiento de nuevas conexiones —entre las palabras o entre estas y las cosas—, liberadas del vínculo con la realidad para moverse en el terreno de las bellas apariencias, pero tras haber descrito su singularidad advirtió que no la consideraba propia de los grandes escritores sino “da ingegno vuoto e leggiero”. A los mencionados podría añadirse Cascales (1980: 380), quien señaló “la grandísima diferencia entre las cosas, conceptos y palabras” para concluir que el estilo nace de los conceptos y que estos son imágenes de las cosas. A diferencia de Gracián, unos y otros prestaron más atención al estilo y menos al *concetto*, noción que cada uno entendió de modo diferente. Peregrini (1997: 80) explicó por qué unas agudezas están más logradas que otras:

Da questo si vede che l' 'derisivo' artificioso comunemente ha sempre incastrato alcuna dell'altre vene, e viene quasi ad esser anzi cooperante, che da sé principale ed appartata minera d'acutezza. Si conosce anche dagli esempi e discorsi di sopra intesi che un' acutezza è più brillante dell'altra per varie cagioni: una è perché congiun-

complicada de Baltasar Gracián porque, todavía hoy, no sabemos a ciencia cierta lo que su autor quiso hacer con ella”.

ga piu fonti insieme, l'altra perché derivi da fonte più lusinghiero, l'altra perché quello dal qual dipende sia in grado molto eccellente. Coopera ancora sempre la materia e tutte quelle circostanze che accrescono o altrimenti aiutano l'acconcezza e la rarità. Ridurle a numero ed ordine chiaro e determinato, né sarebbe cosa facile da fare, né forse utile l' averla fatta.

De la pequeña historia de las teorías conceptistas se puede extraer la lección de que no existe una clave que explique una obra literaria, pues esta se basa en la armonización de elementos de distinta naturaleza. Parece parcial y limitador entender y valorar a Quevedo a la luz del *concepto* según lo entendió Gracián al comienzo de *Agudeza y arte de ingenio*; ni siquiera el concepto en cuanto sinónimo de ideas, de *sententia* o de tema. Una obra poética como la suya (y dejó de lado su vasta obra en prosa) en la cual convergen tan variados estímulos, influencias y preocupaciones solo puede interpretarse adecuadamente con la mayor ductilidad metodológica. El propio Gracián, con sus numerosos comentarios de textos, deja ver cuán pequeña era la parcela que se podía explicar desde el arte del ingenio. De ello se fue haciendo consciente con el paso del tiempo. En el capítulo final de *El Criticón* (2000) la chalupa que conduce hacia la isla de la Inmortalidad se fue engolfando “por aquel mar en lecho de su elocuencia, de cristal en lo terso de su estilo, de ambrosía en lo suave del concepto y de bálsamo en lo odorífero de sus moralidades”. En tales palabras, acabada síntesis del ideal estético y la práctica literaria de Gracián, la agudeza queda diluida, si no olvidada, entre los distintos niveles de la creación artística.

Conclusión: en la parte teórica del libro aquí reseñado Ignacio Arellano propone una novedosa “doble lectura” de la poesía de Quevedo, encuadrada en una noción de conceptismo que abarca tanto la creación lírica del siglo XVII como su interpretación crítico-literaria. Para ello se sirve como referencia teórica de *Agudeza y arte de ingenio*. Como invitación a un amistoso debate propongo, en primer lugar, completar la doctrina de Gracián con las de otros teóricos del conceptismo, sin dejar de lado a quienes en el Siglo de Oro reflexionaron sobre la lírica al margen de la teoría de la agudeza. En segundo lugar propongo que se valore la singularidad poética de Quevedo con un enfoque que tome suficientemente en cuenta los distintos aspectos ideológicos, temáticos y estilísticos de la obra literaria, lo que Arellano denomina “el plano retórico”. La razón es que las agudezas ingeniosas, que pueden tener un papel central en unas composiciones, son subsidiarias o intrascendentes en otras. En resumen, el conceptismo, por sí solo, no explica la singularidad de ninguno de los grandes poetas del Barroco.

Bibliografía

- AYALA, Jorge M., “Introducción”, en GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, 2 vols.
- BATLLORI, Miguel, *Gracián y el Barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.
- BLANCO, Mercedes, “Qu’est-ce qu’un concepto?”, *Les Langues Néo-Latines*, 254 (1985), pp. 5-20.
- CARREIRA, Antonio, *Luis de Góngora, antología poética*, Madrid, Castalia, 1986.
- CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- CASCALES, Antonio, *Tablas poética*, ed. Antonio García Berrio en *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975.
- CROSBY, James O., “Has Quevedo’s Poetry Been Edited?”, *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 627-638.
- GRACIÁN, Baltasar, *El comulgatorio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. Carlos Vaíllo, pról. José Manuel Blecua, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, 2 vols.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, est. prel. de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte-Institución “Fernando el Católico”, 2007.
- PARKER, Alexander, “La agudeza en algunos sonetos de Quevedo”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1952, III, pp. 345-60.
- PELLEGRINO, Camillo, *Il Carraffa, o vero delle epica poesia*, en *La locuzione artificiosa. Teoría ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo*, ed. Giulio Ferroni y Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 97-106.
- PELLEGRINO, Camillo, *Del concetto poetico*, ed. Bernardo Di Luca, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- PEREGRINI, Matteo, *Delle acutezze*, ed. Erminia Ardissino, Turín, Edizioni RES, 1997.
- PÉREZ LASHERAS, “Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio”, en *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, ed. Aurora Egido y María del Carmen Marín, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.
- PÉREZ LASHERAS, “El primor de lo agudo”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 63-64 (2007-2008), pp. 209-214.
- POZUELO YVANCOS, José María, “Agudeza y arte de ingenio: primera neorretórica española”, en *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 133-149.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Real Academia Española, 2020, 2 vols.

- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía completa*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2021, 2 vols.
- REY, Alfonso, “Teoría y crítica literaria en *Agudeza y arte de ingenio*”, *Neophilologus*, 101 (2017), pp. 541-560.
- REY, Alfonso, “Gracián, Góngora y los límites del conceptismo”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 97 (2020), pp. 595-614.
- REY, Alfonso, “Dilogías burlescas en dos sonetos de Quevedo”, *Arte Nuevo*, 9 (2022), pp. 96-116.
- SOBEJANO, Gonzalo, “Góngora en Gracián”, *Caliope*, 8, 1 (2002), pp. 19-35.
- TERRY, Arthur, “Quevedo and the Metaphysical Conceit”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), pp. 211-222.



Reseñas

José Lara Garrido

La poesía de la contemplación. Relectura de la Carta para Arias Montano de Francisco de Aldana,
Madrid, Universidad San Dámaso, 2023, 258 pp.

ISBN: 9788417561659

Álvaro Alonso Miguel

Universidad Complutense de Madrid

alvaroalonso@filol.ucm.es

A los estudiosos o los simples lectores de la poesía de Francisco de Aldana, el nombre de José Lara Garrido no puede resultarles ajeno. Su edición de la poesía completa del “divino capitán”, aparecida en Cátedra en 1985, constituye una aportación decisiva para el conocimiento del poeta. A pesar de los juicios positivos de Menéndez Pelayo y de la admiración que le profesó Cernuda, la figura de Aldana no había recibido la atención que merecía. La valiosa edición de Rivers era solo parcial, y los estudios sobre su obra, pese a las aportaciones del propio Rivers o de Rodríguez-Moñino, no daban cuenta de la complejidad y la importancia de un poeta deslumbrante. La edición de 1985 abría nuevos caminos para la crítica, que el propio Lara Garrido no tardó en recorrer. Desde la tradición textual de Aldana hasta su uso de la mitología o su relación con Felipe II, Lara Garrido se ha ocupado de muchos aspectos esenciales de la poesía del autor y ha dado pie a nuevos trabajos sobre su vida y su obra.

En el volumen que ahora edita muy cuidadosamente la Universidad San Dámaso, el investigador se centra en la obra maestra del poeta, la *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*. El trabajo se divide en cuatro partes. La primera se propone una “hermenéutica textual” de la *Carta*, es decir, aspira a “desentrañar la originalidad poemática desde la cadena de símiles y metáforas que iluminan los versos y que [...] recogen tradiciones multiseculares que afloran en los versos de Aldana”. El primer resultado de ese esfuerzo interpretativo es cuestionar la lectura del poema como una epístola horaciana. La noción misma de “epístola horaciana” ha sido matizada, e incluso cuestionada, en trabajos como los de Ignacio Díez, Clara Marías y Eugenia Fosalba; y Lara Garrido discute también su utilidad para entender la *Carta* de Aldana. El centro de gravedad de la obra debe buscarse en otra parte, en su condición de carta contemplativa. Dios es el “radical poetológico” de la obra, de

manera que la tradición que mejor la explica es la de la literatura espiritual y, más concretamente, la mística afectivista del siglo XVI.

Esa clave de lectura permite dar cuenta no solo de las bases doctrinales de los versos, sino también de su estructura. Lara se opone a las lecturas que buscan “bloques de unidad segmentadora” en el poema, y prefiere leerlo como un “sostenido juego de *corsi e ricorsi*”; y en otro lugar habla de “una alternancia de variaciones y modulaciones” que le sirven al poeta para crear la atmósfera tan especial que caracteriza a la obra. No me parece casual que el propio Lara haya hecho observaciones parecidas a propósito de San Juan de la Cruz. En un importante trabajo de 1995, “La primacía de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz”, observaba que la estructura del *Cántico* obedece a la técnica de la variación musical, ya que es refractaria “a cualquier estructura secuencial de sentido”. A pesar de sus profundas diferencias, en ambos casos —el del carmelita y el de Aldana— la imposibilidad de aplicar una lógica secuencial parece consecuencia del carácter inefable de la experiencia a la que pretenden dar voz.

Así que la unidad del poema se fía, entre otras cosas, a un tejido de imágenes que se repiten, con sentidos y valores diferentes, a lo largo de los tercetos. Algunas de esas imágenes son esenciales en la obra: así, por ejemplo, las relacionadas con los cuatro elementos, cuya presencia directa o indirecta desvela el crítico en numerosos pasajes; o las que intentan expresar las paradojas del movimiento quieto (el mar, el círculo, el punto); o las que tienen que ver con la luz. Incluso otras de menor relieve son objeto de la atención del autor, que analiza la forma en la que sirven para establecer relaciones, estructurales y de concepto, entre los diferentes segmentos del poema. Así, Aldana comienza por expresar su desarraigo con una confesión conmovedora en su simplicidad: “Yo soy un hombre desvalido y solo,/ expuesto al duro hado, cual marchita/ hoja al rigor del descortés Eolo”. La imagen de la hoja vuelve varios versos después para expresar la renovación vital que se propone el poeta, capaz de comprender ahora que “en tierra o en árbol hoja algún bullicio no hace” sin el consentimiento de la Divinidad.

La segunda parte del libro la ocupa la edición del poema. Lara Garrido vuelve sobre su texto de 1985 y lo modifica en cuanto a la puntuación y el tratamiento de los nombres abstractos. Así, añade signos de admiración en los versos 14-15, o paréntesis en el 21 y el 58, o altera el uso de las comas, como en los versos 60 y 257. En ese mismo verso 60, “beldad” pasa a “Beldad”, al igual que “hacedor” se convierte en “Hacedor” en el verso 102, o “natura” en “Natura” en el verso 145 y en algunas ocasiones más. La nueva decisión editorial pone el acento en la personificación alegórica y obliga a leer de forma diferente, y en mi opinión más ajustada, los pasajes correspondientes.

La tercera parte se presenta como una “Exégesis de *La contemplación de Dios y los requisitos della*”, y constituye, a mi entender, el eje central del libro. El crítico dedica las casi ciento cincuenta páginas que integran esta sección a comentar, verso a verso, la *Carta* de Aldana. Su punto de partida son las notas de la edición de Cátedra, pero aquellas eran, según admite el propio Lara Garrido,

“excesivamente cortas”, por lo que se imponía ampliarlas o completarlas con otras. De hecho, la extensión del nuevo comentario multiplica por cuatro la del antiguo. Como ya en 1985, los textos citados más frecuentes son, con mucho, los que corresponden a las obras de espiritualidad del siglo XVI, desde fray Juan de los Ángeles a fray Luis de Granada y, junto con ellos, los maestros de la mística europea, como el Pseudo Dionisio Areopagita o Ruysbroeck. El propio destinatario de la carta, Benito Arias Montano, proporciona también algunas claves de interpretación importantes. Varios de los autores que ya figuraban en la edición anterior adquieren ahora un relieve mucho mayor: es el caso de San Buenaventura, de Francisco de Osuna y, sobre todo, de algunas grandes escritoras místicas, como Santa Teresa y Santa Catalina de Siena. Las notas, por tanto, vienen a respaldar la lectura de la *Carta* en clave ascético-mística y, desde esa perspectiva, iluminan intensamente el poema y lo sitúan de manera definitiva en la literatura espiritual del siglo XVI. Algunas de estas notas son especialmente relevantes y constituyen casi breves ensayos sobre ciertas imágenes del poema: así, la que se refiere a la metáfora de la alquitara (a la que en 1985 se dedicaba solo una cita de fray Juan de los Ángeles, y que ahora se contextualiza de manera mucho más convincente con una decena de textos paralelos), o la que analiza la imagen mística del círculo y el centro.

Cierran el volumen unas “Referencias bibliográficas” que remiten exclusivamente a las fuentes primarias, ya que de las secundarias se deja ordenada constancia en las notas de la primera parte. La lectura de la bibliografía final refrenda, una vez más, la óptica interpretativa elegida por Lara Garrido, ya que las casi diez páginas de esa bibliografía son un completísimo repaso de la literatura espiritual de la época, en la que junto a autores canónicos, como San Juan de la Cruz, se remite a otros mucho menos conocidos como Hugo de Balma o Agustín de Esbarroya.

En su conjunto, el libro del profesor Lara Garrido constituye una imprescindible aproximación a la obra de Aldana, una exégesis, por retomar la expresión del autor, llena de erudición y de finura crítica, de una de las obras esenciales de la literatura del siglo XVI.

Rodrigo Cacho Casal y Caroline Egan (eds.)
*The Routledge Hispanic Studies Companion
to Early Modern Spanish Literature and Culture*,
Abingdon-Nueva York, Routledge, 2022, 654 pp.
ISBN: 9780815358671

Maria Czepiel
University of Oxford
maria.czepiel@lincoln.ox.ac.uk

The *Routledge Hispanic Studies Companion to Early Modern Spanish Literature and Culture* states its purpose as twofold: “to introduce the intellectual and artistic breadth of early modern Spain and to review the most current critical trends and theoretical discourses concerned with this period” (x). At 640 pages, comprising of thirty-six chapters, and bringing together experts from around the world in fields ranging from cosmography and economic history to art and literature, there is no doubt that it fulfils the former. Each chapter also provides an overview of the state of the art, some approaching their subject through innovative case studies. Rather than using traditional structural categories, the *Companion* is organized into eight parts grouped around ‘keywords’ which encourage new critical approaches and connections.

The contributions in Part I are grouped around the terms *kingdom*, *empire*, and *world*. This part opens with Dandeleit’s chapter, bringing together military and architectural history as expressions of imperial political culture. On Philip II’s self-fashioning through El Escorial, it could be useful to mention the association often made between the complex and the Temple of Solomon.¹ Ponce Leiva and Villareal Brasca provide a clear overview of the debates around the nature of the Spanish monarchy and a valuable summary of its administrative structure. They go on to explain how recent scholarship has softened the traditional idea of an absolutist government governing the Spanish American territories, focusing instead on the existence of multiple centres of decision-making and adaptable political practice. Cañeque discusses the Japanese mission in the context of the commercial competition between

1. See, for example, Taylor (1992); Cuadra Blanco (2005).

the Portuguese and the Spanish and the conflict between the Jesuits and the Mendicant orders, while pointing out that these categories do not map neatly onto each other. Davis presents an overview of recent developments in Hispanic ocean studies, focusing on crossing narratives. She takes as a case study the account of Diego Portichuelo de Ribadeneyra, offering a fresh analysis from a narratological perspective.

Part II is themed around the keywords *knowledge*, *capital* and *control*. Its first two chapters focus on emerging scientific knowledge, its relationship to previous systems of knowledge, and its link to territorial expansion. Sánchez's piece on cosmographical knowledge emphasises the move towards empiricism, as well as demonstrating that advances in cosmography arose through cooperation between theorists on the one hand and communities of practitioners on the other. Marcaida's essay discusses natural philosophy, taking as a case study the Jesuit Juan Eusebio Nieremberg. Marcaida outlines the contemporary re-evaluation of traditional systems and the desire to exploit the natural world, while emphasizing the attitude of wonder that accompanied natural philosophical enquiry. He argues that, for Nieremberg, the purpose of understanding the natural world is to understand God's creation better. His argument complements recent work by Portuondo (2019) on natural philosophy in sixteenth-century Spain and her helpful term "the Spanish Disquiet".

Vega's chapter approaches the keywords from the perspective of the control of knowledge, studying the first expurgatory index compiled by Benito Arias Montano in 1571. Her brilliant study presents some surprising conclusions: most notably, that the Antwerp Index condoned more works than it expurgated, despite the majority having been condemned by the Council of Trent's Index as *primae classis* (i.e. by authors whose entire oeuvre was prohibited). She notes that the newness of the model resulted in a variety of kinds of observations by the censors, and points out the ways in which the Index often served the interests of the Spanish Crown.

Vilches's chapter explores the link between capital and knowledge by studying the theme of credit in a range of early modern texts, from economic treatises and commercial textbooks to works of literature. She links the range of approaches to credit among early authors to the multifaceted nature of credit itself: on the one hand, it is quantifiable and necessary for business; on the other hand, it creates a parallel order of reality that unsettled early modern writers.

Part III is grouped around the keywords *classicisms*, *tradition* and *invention*. Béhar contributes a useful discussion of the term "classicism", as well as the development of the term *clásico* in the early modern period. He links the desire for uniformity with the imitation of a single model favoured by Bembo, and explains how the difficulties of following a single model are made manifest in the appearance of the *manierista* style. It could be helpful to readers unfamiliar with the aesthetic debates of the period to mention those who, against Bembo, stated that it was not possible to imitate a single author and defended the imi-

tation of multiple authors.² Nonetheless, readers interested in eclectic imitation in Spanish poetry can consult Gargano's masterly overview of Garcilaso's poetic models in the following chapter.

The chapters which follow each focus on tradition and innovation in particular genres. Holloway offers a study of the development of the pastoral through the lens of Lope de Vega's use of the figure of Amarillis, through parody and metaliterary commentary to his return to the tradition in "straight" mode later in his career. The study usefully includes the still-understudied subgenre of the piscatory eclogue. Vilà compares two epic poems by Luis Zapata and Jerónimo de Urrea in order to demonstrate the mid-sixteenth century shift away from the chivalric depiction of war, and the model of Ariosto in particular, towards "realistic" accounts of war. She explains this shift as not only literary, but one which was rooted in the changing nature of warfare. The piece complements recent scholarship on how colonial epic explores contemporary ideas on the theory of warfare.³ Gutiérrez Trápaga provides an outline of critical reception of the romances of chivalry from their genesis to the boom in critical interest of the present day. He gives a helpful overview of the typical traits of the Golden Age romances, but goes on to distinguish subgroups, in particular the "heterodox" and "orthodox" branches of the genre. Finally, Núñez Rivera traces the evolution of short narrative up to Cervantes. His study includes some interesting analysis of unpublished collections (such as Pedro de Salazar's *Novelas*) and gives special attention to narrative framing.

Part IV focuses on the terms *language*, *wit* and *modernity*. Two of the five chapters in this section (15 and 17) focus on early modern attitudes towards and definitions of wit and language respectively. Robbins illustrates the capaciousness of wit as expressed in early modern typologies, and demonstrates it by discussing visual as well as literary wit. Egan's interdisciplinary chapter studies the relationship between language and the body, empire, and the vernacular. Firstly, she discusses contemporary reflections on the links between language and socio-political circumstances, as well as debates on the relationship of the vernacular to its predecessors. She goes on to discuss contemporary ideas about the vernacular as embodied, in contrast to grammar, which was conceived of as artificial, and how various grammarians navigated these tensions. Finally, she looks at personifications of *lingua* in a range of texts.

The three remaining chapters in this part explore advances in literary language. Blanco offers an overview of what characterised Góngora's style, reactions to the 'new poetry', and Góngora's reception in Mexico. Her choice of

2. Sannazaro is mentioned in tandem with Bembo, but it is worth noting that Sannazaro argued it was impossible to remain within a totally Virgilian lexicon. See Sannazaro, *Opere volgari*, no. LIII, pp. 380-81.

3. For example, Choi (2022).

representative examples provides a nuanced and concise explanation of linguistic and conceptual difficulty in Góngora, and of creative imitation of Sor Juana. Folger's chapter on the picaresque opens with a brief overview of critical views on the definition, genesis and development of the genre. His innovation is to read *Lazarillo* through the lens of contemporary *relaciones de méritos y servicios* and mechanisms of interpellation. He then analyses *Estebanillo González*, usually considered the last example of the picaresque. He argues that, while social ascent is the usual motivation of the *pícaro*, Estebanillo's adoption of the *pícaro* lifestyle for sport delivers a devastating blow to the genre.

Finally, Gómez Canseco presents an exemplary essay on *Don Quixote*. While acknowledging that contemporaries received *Don Quixote* as a funny book, he demonstrates with book-historical and internal evidence that this is intertwined with political discourse. The *tour de force* of the essay is his reading of both parts of the novel in the light of Avellaneda's spurious sequel. Gómez Canseco points out that while the Don Quixote of Cervantes's Part I enters into constant conflict with the established order, he is never punished by the law; by contrast, Avellaneda's Don Quixote pays the price through his imprisonment. Gómez Canseco attributes to this the removal of physical violence in Cervantes's own sequel, and explains how Cervantes offers a corrective not only by criticising Avellaneda but by bringing back alterations of social order, such as Sancho's governorship.

Part V is themed around the terms *drama*, *performance* and *audience*. Bass provides a helpful overview of the role of theatre in the urbanization of Madrid, as well as the development of urban comedy. She takes *Don Gil* as a case study of the relationship between theatre and the city of Madrid. The two chapters which follow move from comedy to tragedy, beginning with D'Artois's contribution on Lope de Vega. She argues that early Lopean tragedy exhibits traits from neo-Senecan tragedy with its emphasis on arousing violent passions, but this is later softened under the influence of Giambattista Guarini's ideal of *temperamento*. She also argues that in earlier theatre, Lope explores heroic madness or frenzy in serious mode, but by *Belardo el furioso* love-madness becomes comic melancholy. Antonucci follows by offering a reappraisal of Calderonian tragedy. She provides a concise reception history of the honour dramas, then advances a formalist interpretation of their fundamental Aristotelianism, with particular attention to *El médico*. She takes a similar approach to *La vida es sueño*, while noting the radical departure in making Segismundo's decision an act of will, rather than the result of Aristotelian *peripeteia*. Lastly, she gives an overview of the state of the question on mythological dramas.

Finally, Kluge opens her piece with an overview of the history and reception of the *autos sacramentales*. She takes *El gran teatro del mundo* with its play-within-a-play as a case study of the Golden Age world view expressed in the *autos*, namely the "conception of temporal historical reality as the ephemeral cipher of something of greater constancy" (370). A little more help could be

given to readers on the technical terms in the section on contemporary definitions of the *auto*, particularly Calderón's assertion that allegory signifies "las propiedades en lejos | los accidentes en visos".⁴

Part VI revolves around the terms *visual culture*, *music* and *arts*. This part opens with Cacho Casal's piece, which uses a painting by Antolínez as a way into a discussion of the debates on the status of painters and the possibilities of metapainting. Di Dio explains that ownership of sculpture, and in particular nude sculpture, was much more widespread than censure by contemporary authors suggests. Marías gives a nuanced overview of 'Spanish Golden Age architecture', defined broadly as Plateresque and Greco-Roman, from its roots in the Middle Ages to the plural character of Philippine architecture. He counsels against the oversimplified use of *mudéjar* on both ideological and historical grounds. Knighton's insightful contribution centres on the engagement of ordinary people with music, illustrated by a broad range of literary sources and documentary evidence. She discusses oral practices, musical knowledge among the populace, domestic music, and music made by women.

Part VII focuses on the keywords *faith*, *race* and *community*. Mayo takes a bottom-up approach to religious practice through the lens of mortification of the body. She concludes that penitential practice had an uncomfortable relationship with institutional rules and the genuineness of devotion. On the way, she makes a number of interesting observations, noting for example the gendered nature of penitential practice.

The following chapters focus on various marginalised groups in early modern Spain. Nider focuses on the reception of European literature by Sephardi Jews, as well as the use of European models by Sephardi writers, which often took the form of "counter-discourses". She takes as case studies Antonio Enriquez Gómez and José de la Vega. Dadson analyses Spain's *morisco* population in the sixteenth century, in particular how *moriscos* were treated by authorities and how they viewed their own faith. Using the work of the Mancebo de Arévalo, he concludes that a strong Muslim subculture survived in the sixteenth century through networks of contacts, *aljamiado* texts, and protection by Christian neighbours. Rowe presents an overview of state of field on the history of slavery, the representation of black Africans, and their cultural production. She then explores the portrayal of and attitudes towards black Africans in Lope de Vega's play *El santo negro Rosambuco*, as well as the black poet Juan Latino's self-representation in the proem to his epic poem on the battle of Lepanto. She concludes

4. *Visos* and *lejos* are terms from visual art referring to perspectival devices. As Kurtz (1990: 234) explains regarding these lines, "substances are conventionally exhibited or made manifest, as in the *lejos* (literally, the background distances of a painting). Such sacral *lejos* are made more clearly perceptible by the *visos* (literally, highlights used to emphasize background objects)". Likewise, *propiedad* and *accidente* refer to the Aristotelian distinction between essential and accidental properties, used by Aquinas and others in explaining the dogma of Transubstantiation.

that acceptance for black Africans such as black saints and Juan Latino was grounded in appeals to the universalism of the Church and the emphasis on their exceptionality. Lastly, Pym traces the increasingly hostile anti-gypsy legislation throughout the sixteenth century up to the beginning of the seventeenth century when, in the wake of the expulsion of the *moriscos*, there were a number of proposed expulsions of gypsies.

Part VIII takes the keywords *gender*, *sexuality* and *conflict*. Boyle's chapter analyses women as administrators, taking as case studies Cecilia Morillas and Magdalena de San Jerónimo. She takes a broad definition of "administrator" and concludes that early modern women in administrative positions disrupt easy categorisation and often blur the boundaries between public and domestic, punitive and curative. Velasco unearths evidence of lesbian desire through the lens of sound. This includes sonic evidence as reported in legal documents; the sound of more "manly" voices as described by early modern medical texts dealing with humoral theory and theories of prenatal sex transmutation (often associated with lesbian desire); hypothetical aural confessions recorded in theological tracts; and verbal expressions of intimacy in convent settings discouraged in religious treatises.

Donnell provides a comprehensive overview of scholarship which engages applications of feminist theory and queer history projects. The piece discusses the "crisis of masculinity"; traces the changes in approaches to depictions of masculine *honor*; and lastly presents approaches to alternative masculinities, with a particular focus on theatre. In the final chapter, Berco gives an overview of testimonial evidence for male homosexual practice, and then moves to an analysis of homosexual desire. Rather than see sexual desire as an unavoidable neurophysiological impulse on the one hand, or as completely rational on the other, he proposes a more nuanced approach which involves studying how arousal and cognition interact with cultural and ideological factors.

This brief overview hopefully gives a sense of the astonishing breadth of topics and approaches of the *Companion*. It is perhaps surprising to see a lack of discussion of the works of the Spanish Mystics, which would have been a valuable contribution either to Part III or Part VII. Nonetheless, the collection is an important contribution to the field, providing both a valuable aid to scholars seeking an up-to-date guide to debates in scholarship on early modern Spain and cutting-edge new research.

Bibliografía

- CHOI, Imogen, *The Epic Mirror: Poetry, Conflict Ethics and Political Community in Colonial Peru*, Woodbridge, Tamesis, 2022.
- CUADRA BLANCO, Juan Rafael de la, “King Philip of Spain as Solomon the Second: The Origins of Solomonism of the Escorial in the Netherlands”, en *The Seventh Window: The King’s Window Donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, Hilversum, Verloren, 2005, pp. 169-180.
- KURTZ, Barbara E., “Defining Allegory, or Troping through Calderón’s Autos”, *Hispanic Review*, LVIII (1990), pp. 227-43.
- PORTUONDO, María M., *The Spanish Disquiet: The Biblical Natural Philosophy of Benito Arias Montano*, Chicago, Chicago University Press, 2019.
- SANNAZARO, Jacopo, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, G. Laterza, 1961.
- TAYLOR, René, *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea del Escorial*, Madrid, Ediciones Siruela, 1992.



Juan Manuel Daza Somoano
Las Epístolas satisfactorias (Granada, 1635)
de Martín de Angulo y Pulgar. Edición y estudio,
Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2019, 376 pp.
ISBN: 9788447220144

Muriel Elvira

Université de Nantes, CRINI
muriel_elvira@yahoo.fr

El libro reseñado es fruto de una tesis doctoral, inicialmente titulada: *Contribución al estudio de la polémica gongorina: las Epístolas satisfactorias (Granada, 1635) de Martín de Angulo y Pulgar*, que Juan Manuel Daza Somoano defendió en la Universidad de Sevilla en 2016, bajo la dirección de Begoña López Bueno.¹ Esta circunstancia, más el hecho de que el autor ya publicara, en dos ediciones digitales sucesivas,² el texto de las *Epístolas satisfactorias* modernizado, acompañado de una versión abreviada del estudio introductorio, explican que el libro que estamos reseñando haya pasado injustamente desapercibido a los especialistas de la polémica gongorina. Pues bien, resulta que el libro tiene aportes indudables que lo alejan de la consabida tesis publicada, haciendo de él un verdadero libro innovador y de gran interés.

Antes de presentar dichas innovaciones, recordaré primero cuál es el objeto de estudio de Daza Somoano. Se trata de la edición y del análisis de las *Epístolas satisfactorias*, uno de los textos más interesantes de la llamada polémica gongorina, pero que no había sido objeto de edición filológica, ni había merecido un estudio monográfico antes de que Daza emprendiera esta tarea. En dichas *Epístolas*, publicadas en 1636, Martín de Angulo y Pulgar se propuso responder a los ataques que Francisco Cascales había dirigido contra Luis de Góngora en sus *Cartas filológicas* (1635). Ambos impresos, publicados a un año de distancia, fueron ediciones de cartas “reales” (aunque probablemente reelaboradas antes de su publicación) que habían circulado primero por los circuitos tradicionales

1. Accesible en el repositorio de libre acceso de la universidad de Sevilla: <https://idus.us.es/handle/11441/36942>

2. Daza (2018) y Daza (2019).

del correo: la estafeta o la transmisión en mano, a través de un intermediario. Posteriormente sus autores decidieron darlas a conocer a un amplio público, más allá de sus círculos respectivos de corresponsales y amigos, probablemente para sacar algún beneficio material o simbólico en términos de prestigio personal, siendo estas cartas una demostración de la erudición y de la agudeza de sus autores. Sin esta difusión impresa, lo más probable es que Angulo y Pulgar no hubiera conocido jamás las tres “cartas sobre la poesía nueva” (de Cascales a Luis Tribaldos de Toledo; de Francisco del Villar a Juan de Ortiz; y de Francisco de Cascales a Francisco del Villar) reunidas en las *Cartas filológicas* por Cascales, más de diez años después de su primera circulación manuscrita. Las tres misivas constituían un ataque en regla contra la oscuridad gongorina, basado en una denuncia del uso excesivo de hipérbatos y metáforas y en una reflexión sobre las diferencias esenciales entre el castellano y el latín. Cuando descubrió el libro, Angulo y Pulgar hizo irrupción en este debate epistolar ya apagado, remitiendo a su vez una carta manuscrita a Francisco de Cascales en defensa de Góngora. En vez de negar la oscuridad, como siempre habían hecho los defensores de don Luis, Angulo y Pulgar no solo la reconocía, sino que la defendía y enaltecía, como rasgo definitorio de la nueva poesía. Cierta “sujeto grave y docto” del círculo de amistades de Angulo leyó esta primera carta manuscrita de Angulo, y le remitió una serie de observaciones, a las cuales contestó Angulo con una segunda misiva para “satisfacer” las dudas de su corresponsal —de ahí el título de *Epístolas satisfactorias*, con el cual las dos cartas fueron finalmente reunidas y publicadas en 1636—.

Daza Somoano ofrece una impecable edición de este impreso de 1636. Opta por una modernización gráfica y ortográfica bastante radical, muy de agradecer dada la densidad conceptual del texto, enmienda meticulosamente las numerosas erratas del impreso y puntúa el texto con claridad y elegancia. La anotación aclara todas las referencias eruditas utilizadas por el polemista, así como el sentido literal de numerosos fragmentos difíciles de desentrañar. También reconstruye el diálogo, a veces implícito, que establece Angulo con las *Cartas filológicas*, para rebatir cada argumento de su contrincante. Por fin, señala los numerosos préstamos de argumentos que Angulo sacó de otros polemistas (el propio Góngora en sus cartas, el abad de Rute, Pedro Díaz de Rivas, Francisco de Cabrera, etc.) demostrando así el amplio conocimiento que tenía Angulo de la polémica gongorina, incluso en su fase más temprana, caracterizada por una circulación exclusivamente manuscrita de los textos, que Angulo coleccionó meticulosamente.

Todas estas cualidades, ya presentes en la tesis y en las ediciones digitales mencionadas, se mantienen en el libro. La verdadera aportación del mismo está más bien en el estudio introductorio, completamente remodelado y que incluye ahora secciones nuevas de gran interés. La tesis intentaba situar el libro de Angulo y Pulgar dentro de la polémica gongorina, ofreciendo un resumen sistemático del contenido teórico y de las circunstancias de escritura de todos los textos

anteriores a las *Epístolas satisfactorias*. Este afán de exhaustividad tenía sentido para un trabajo universitario, pero ha sido pulido y mejorado de manera que el libro se centra ahora exclusivamente en un renovado análisis de las *Epístolas satisfactorias* (capítulo 3, pp. 67-179), manteniendo por supuesto la biografía del autor (capítulo 1, pp. 21-35) y una presentación de todos sus trabajos manuscritos o impresos (capítulo 2, pp. 36-67). El estudio introductorio permite apreciar las aportaciones de Daza Somoano al conocimiento de un texto fundamental de la polémica gongorina.

Al trabajo de poda y reescritura se suma la profundización de muchos aspectos del estudio introductorio tal y como aparecía en la tesis del autor. La principal aportación del libro se debe al análisis detallado de una serie de cartas que Angulo y Pulgar remitió al cronista de Aragón, Juan Francisco Andrés de Ustarroz, de las cuales Daza edita numerosos fragmentos. Excelente idea la de acudir a estas fuentes nuevas, porque permiten relacionar las *Epístolas satisfactorias* (dos “cartas”, sí, pero tan reelaboradas antes de la publicación, que parecen más bien “discursos”) con el sustrato que las vio nacer: las correspondencias eruditas entre lectores entusiastas de Góngora, que colaboraban, voluntaria o involuntariamente, en la preparación de sus respectivos trabajos, intercambiando informaciones, textos, manuscritos, ideas, etc. La consulta de estas cartas le permite a Daza completar la biografía de Angulo y Pulgar, aportando datos nuevos especialmente para la década de 1640, sobre la que apenas había información (“La vida afanosa de un gongorista andaluz”, p. 23-25). Estos documentos inéditos también permiten al autor ampliar la lista de los libros manuscritos que preparó Angulo, añadiendo a su bibliografía una *Centuria* y una *Defensa de los errores...*, fechables respectivamente en 1645 y 1646. En cuanto al primero de los dos títulos citados, permítaseme formular una duda. No creo que se trate de una “obra” independiente, sino más bien de un “adendum” al *Antifaristarco poético*, apología en defensa de Góngora que escribió Angulo y Pulgar para rebatir los ataques que Faria e Sousa había insertado dentro de su comentario de los *Lusitadas*. El manuscrito autógrafa del *Antifaristarco*, en paradero desconocido durante casi cuatro siglos, ha sido localizado en marzo de 2022, es decir, después de la redacción del libro que estamos reseñando, gracias a las gestiones de Begoña López Bueno, catedrática emérita de la universidad de Sevilla y directora de la tesis de Daza Somoano. El códice está desde entonces a disposición de los investigadores en la plataforma de la universidad (<https://idus.us.es/handle/11441/144026>). En esta obra Angulo intenta demostrar que, en contra de lo que alegaba Faria, Góngora no era un poeta marginal, sino un ingenio alabado por todo tipo de expertos eruditos y en todo tipo de libros, de ahí que inserte en la obra varias listas (ff. 4r-5v), una de comentaristas de su obra, otra de poetas que lo alabaron y una tercera de escritores eruditos, principalmente historiadores, que introdujeron en sus obras digresiones para celebrarlo. Terminada la redacción del *Antifaristarco* y ante las dificultades que encontró para imprimir su apología, Angulo tuvo el tiempo de completar dichas listas. Ese sería, creemos, el contenido de la

mencionada *Centuria*. Fundamos esta hipótesis en las informaciones proporcionadas por su correspondencia.³ Aprovechamos para corregir un pequeño desliz (p. 55) en la edición de un fragmento de misiva: en el ms. 3891 de la BNE (f. 330) hay que leer don Luis de Haro (y no don Luis de Easo). A través de la intercesión de Martín Vázquez Siruela, otro apasionado lector de Góngora, también amigo y corresponsal del doctor Andrés de Uztarroz, Angulo intentaba llegar hasta este prócer para dedicarle su *Antifaristarco*. Vázquez Siruela lo conocía muy bien porque había sido preceptor de su hijo.⁴ Dejando aparte estas dos nimiedades, el análisis y la edición de estos fragmentos de correspondencia son muy rigurosos y ofrecen un complemento muy valioso al estudio de las *Epístolas satisfactorias*.

En resumidas cuentas, este libro es de indispensable consulta para cualquier lector interesado en la polémica gongorina. A las cualidades que ya conocíamos de las anteriores ediciones (gran seriedad, rigor, claridad de la exposición), se añaden ahora materiales nuevos, de indudable interés, en un renovado estudio de la obra.

3. Análisis de estas cartas, y el proyecto del *Antifaristarco*, en Elvira (2021: 444-453) en particular en el apartado titulado «Góngora en las correspondencias eruditas de los anticuarios». Lamento no haber conocido antes el trabajo de Daza, que habría tomado en cuenta en mi propio trabajo.

4. Sobre la biografía de Vázquez Siruela, véase Ponce Cárdenas (2019).

Bibliografía

- DAZA SOMOANO, Juan Manuel (ed.), en Martín de Angulo y Pulgar, *Epístolas satisfactorias*, París, OBVIL-Sorbonne Université, 2018, en línea: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1635_epistolas.
- DAZA SOMOANO, Juan Manuel (ed.), en Francisco Cascales, Francisco del Villar y Martín de Angulo y Pulgar, *Una controversia epistolar en torno a Góngora*, ed. Mercedes Blanco, Margherita Mulas y Juan Manuel Daza Somoano, París, e-Spania Books, 2019. En línea: <https://books.openedition.org/esb/2043>.
- ELVIRA, Muriel, «Góngora, los anticuarios y la cultura arqueológica de su tiempo», en M. Blanco y Aude Plagnard, *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2021, pp. 435-477.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Perfil biográfico de un historiador y comentarista “in schedis”», *e-Spania*, 32 (2019), en línea: <https://journals.openedition.org/e-spania/29902>.



Corrado Confalonieri

Torquato Tasso e il desiderio di unità.

La 'Gerusalemme liberata' e una nuova teoria dell'epica,

Roma, Carocci editori, 2022, 252 pp.

ISBN: 9788829016747

Claudia García-Minguillán

Universidad de Salamanca/IEMYRhd

cgmt@usal.es

Sería natural pensar que, tras una milenaria tradición, poco queda por decir sobre la épica; sin embargo, hoy en día, es posible afirmar que se trata del género que no cesa. Ya explicaba Andrew Dalby en *Rediscovering Homer* por qué algunos libros como la *Iliada* gozan de una eterna lectura al indagar sobre su capacidad de mantener vivo el interés crítico y la curiosidad de su público.¹ La misma atención sempiterna es la que da inicio es la que da inicio al estudio que esta reseña presenta, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La 'Gerusalemme liberata' e una nuova teoria dell'epica*, obra que cuestiona las nociones que han constituido el sistema teórico de la épica, particularmente en lo referido a la comprensión de los conceptos de *unidad* de acción y *variedad* y su valor semántico en el diseño del argumento y la estructura de poemas épicos como la epopeya homérica, el *Furioso* o la *Gerusalemme* y su compleja relación con la teoría del *romanzo*.

En *Torquato Tasso e il desiderio di unità* se describe minuciosamente el desarrollo de esta idea, pues sitúa al lector tras la pista de una novedosa interpretación acompañada de una lección filológica y teórica sobre la tradición épica. El texto se articula en un relato del origen, del desarrollo y de la culminación de la poética elaborada por Torquato Tasso; con la aparición de *Gerusalemme liberata* (1581) y *Gerusalemme conquistata* (1593), además de los textos teóricos *Discorsi dell'arte poetica* (1587) y *Discorsi del poema eroico* (1594), el sorrentino ofreció un

1. Andrew Dalby, *Rediscovering Homer. Inside the Origins of the Epic*, Nueva York, W. W. Norton, 2005; véase también como punto de partida *A Companion to Classical Receptions*, eds. Lorna Hardwick y Christopher Stray, Oxford, Blackwell Publishing, 2008; y *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, ed. Joseph Farrell y Michael C. J. Putnam, Oxford, Blackwell, 2010.

decálogo de nociones teóricas que culminó una centuria de intensa actividad crítica. El autor de este estudio, Corrado Confalonieri, quien en la actualidad es profesor de la Università degli Studi di Parma y previamente fue *Lauro De Bosis Postdoctoral Fellow* en Harvard University, sostiene que Tasso demostró la proximidad entre la unidad de acción épica con la variación de la estructura novelística. Confalonieri dialoga con los múltiples términos y corrientes relacionados con la tradición crítica al combinar un sólido conocimiento de la poética clásica con un solvente dominio de la compleja selva literaria de la Italia del Quinientos, tomando así el testigo del clásico estudio de Bernard Weinberg *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (1963). El autor expone asimismo un sensato debate con las definiciones hasta ahora ofrecidas por los teóricos de la novela (György Lukács y Mijaíl Bajtín) quienes, presa de un método en exceso formalista, más que definir la épica y la novela, edificaron una *idea* de aquella subyugada a los deseos de esta, como dice con acierto Confalonieri, *presuppongano, ma in realtà costruiscano* (p. 7). Tras una reconstrucción de la tradición crítica y teórica del género épico, desde la Antigüedad (cap. 1 *La poetica classica: Aristotele e Orazio*), considerando la reflexión quinientista (cap. 2 *Poetiche del Cinquecento*), hasta alcanzar el siglo XIX con Hegel (cap. 3 *Dalla poetica alla filosofia dell'epica*), el autor ofrece un capítulo donde analiza la *Gerusalemme liberata* y demuestra así su innovación teórica al combinar la unidad con la variedad en la acción (cap. 4 *Il testo oltre la teoria: una lettura della 'Gerusalemme liberata'*).

Como se puede advertir de los contenidos del libro, el autor argumenta dos cuestiones cardinales: la primera, la crítica literaria de la poesía épica, al ofrecer no solo una actualización de los estudios más relevantes, sino también un juicioso análisis que le permite indagar sobre los múltiples matices, comentarios e imprecisiones propios de la larga tradición crítica de comentaristas y traductores de Aristóteles.² Esto le permite hallar un interesante aspecto no lo suficientemente advertido: la asimilación y el intercambio de rasgos literarios entre la teoría del *romanzo* y del *poema eroico*, en un momento en el que sendas teorías se gestaban de forma paralela. Aceptar el estrecho vínculo entre *romanzo* y *epica*, un binomio entendido aquí más como una relación de constante intercambio que como mera confrontación, significa un adelanto en la rígida teoría de la épica que desde el Clasicismo tardío (Boileau en *Art poétique* principalmente, mas también René Le Bossu en *Traité du poème épique* o Anne Dacier en “Remarques sur l’*Iliade* d’Homère”) había intentado orillar la idea de la epopeya de todo aquello relacionado con la novela.³ Esto no afecta solamente a la lectura

2. Bernard Weinberg, “The Tradition of Aristotle’s *Poetics* I-IV”, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, volume I-II, University of Chicago Press, 1963, pp. 349-716.

3. Piénsese en el tratado de Pierre-Daniel Huet, *Traité de l’origine des romans* (1670), en el que defendía el valor clásico del género del *roman* debido a su temprana presencia en la Antigüedad.

de Tasso, sino también facilita que la épica se independice del negativo campo semántico de la teoría literaria contemporánea (aquel mundo épico *monolingüe, monoculturizado, monodialógico* y de *invariabilidad semántica* de Bajtín). Aunque válido para la teoría de la novela, este análisis alberga ciertos prejuicios muy anticuados, en exceso formalistas y neorretóricos,⁴ que, aunque ya superados (véase, por ejemplo, la apertura en la teoría genológica de Todorov, Genette o Claudio Guillén),⁵ perjudicaron en exceso a los estudios dedicados a la épica, además de los planes de estudio, donde la presencia del género épico es prácticamente inexistente.

La segunda cuestión que atañe a este libro, y a mi modo de ver consiste en su gran aportación, es la de situar el discurso de la épica en una corriente innovadora, nueva, moderna. (¿Moderna?) Sí. Es posible emplear estos términos para un género que acumula a sus espaldas una larga tradición crítica, puesto que su teoría, como explica Confalonieri, se desarrolla *a la par* que la del *romanzo*, género por excelencia de la Modernidad. El presente estudio dialoga con el trabajo de Anna M. Foy (2020) y el más reciente de David Quint sobre *epic futurity* (2023),⁶ y amplifica un camino abierto por las *Historical Poetics*, desde donde se abandona el análisis estructural y se alcanza una perspectiva crítica de *longue durée*, con una visión lo suficientemente panorámica como para advertir estos fenómenos de cambio, incluso en géneros tan normativizados como la épica.⁷ Esta renovación posibilita el desarrollo de nuevas perspectivas y estudios dedicados al género a la vez que la revisión del canon⁸ para considerar, por ejemplo, los poemas épicos del Siglo de Oro.⁹

4. Seguimos a Pozuelo Yvancos en la denuncia de que el exceso de nominalismo y el éxito de la metateoría ha agravado la distancia entre la poética y la literatura, “Teoría de los géneros y poética normativa”, en *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 69-80.

5. La división de Todorov entre “géneros naturales” y “géneros históricos” o la de Gérard Genette en “géneros”, “tipos”, “modos”, *Teoría de los géneros literarios*, comp. Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco, 1988, pp. 31-48; pp. 183-234; y la de Claudio Guillén en “cauces”, “géneros”, “modalidades” y “formas”, “Los géneros: genología”, en *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 137-171.

6. Anna F. Foy, “Historical poetics and the definition of epic in the eighteenth century”, *Literature Compass*, 17 (2020), pp. 1-22; David Quint, “Epic Futurity: The Phaeacians, Carthage, and the Tradition”, *Comparative Literature*, 75, 1 (2023), pp. 1-25.

7. Véase solo para empezar Ilya Kliger y Boris Maslov, “Introducing Historical Poetics. History, Experience, Form”, en *Persistent Forms. Explorations in Historical Poetics*, ed. Ilya Kliger y Boris Maslov, Nueva York, Forham University Press, 2016, pp. 1-36.

8. El canon propuesto por Bloom o Johns-Putra reflejan una tendencia claramente anglófona: Harold Bloom, *The Epic*, Filadelfia, Chelsea House Publishers, 2005; Adeline Johns-Putra, *The History of the Epic*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.

9. Las particularidades de la épica hispánica siglodorista marcada por la temática de la conquista y las tensiones geopolíticas causadas por la apertura a un mundo *nuevo*, confrontan las definiciones ofrecidas para el género; esto se puede advertir, por ejemplo, en el caso de *La Araucana* de Ercilla o *Arauco domado* de Pedro de Oña; en el compromiso político de la épica del Inca Garcilaso de la Vega; la complejidad criolla del autor de *Peregrino indiano*, Anto-

Declarado qué interés puede albergar esta obra tanto para teóricos de la épica como para los estudios filológicos, es el momento de realizar un análisis más detallado de su contenido. El capítulo 1, titulado “La poetica classica: Aristotele e Orazio”, ofrece un análisis de la construcción teórica del texto aristotélico por un lado y el aristotelismo indirecto y la normatividad alcanzada por el arte poética horaciana por otro. Todos los textos estudiados son entendidos por Confalonieri como estructurados en distintas dimensiones y la *Poética* no es una excepción. El texto aristotélico manifiesta una intención argumentativa doble: normativa y analítica. A estas se añade la actitud esencialista o biológica por la que se aspira a definir los rasgos de cada género tratado.¹⁰ La intencionalidad normativa o prescriptiva, para la cual el texto horaciano tuvo un papel clave, deriva en una lectura conservadora reforzada posteriormente en el Clasicismo francés de finales del xvii. Tanto el análisis prescriptivo como también el esencialista han quedado desfasados con los avances de la teoría literaria del siglo xx; no obstante, los teóricos que desarrollan el método descriptivo vinculado a nociones estructuralistas, desnaturalizan el examen de textos amplios como los poemas épicos, favoreciendo obras más cercanas y más fácilmente estudiadas por su procedimiento.¹¹ Explicado el funcionamiento de la *Poética*, el autor argumenta los momentos en los que la épica se define en función de lo que no es la tragedia y viceversa o, también, entre modo narrativo y modo dramático. A pesar de la maestría dramática del padre de la poesía épica, la epopeya es considerada un género inferior a la tragedia. Las razones se entienden por la performatividad y la brevedad del género dramático, lo que presenta una relación con el deseo de unidad. En este momento (pp. 43-48) Confalonieri ofrece un análisis filológico y teórico sobre los significados de la unidad de acción; a saber, la imitación de una acción a la cual estén subordinados el resto de elementos de la obra (personajes,

nio de Saavedra Guzmán; o, con mayor precisión, en lo multilingüístico en la *Argentina* de Martín del Barco Centenera como está siendo lúcidamente estudiado por Rodrigo Cacho Casal; lo *novelístico* en el *Orlando* español, es decir, *El Bernardo* de Balbuena, esclarecido críticamente por Martín Zulaica o la vinculación político-ideológica imperial de la teoría y la composición épica como ha demostrado todos estos años la labor de Lara Vilà. Asimismo, los textos épicos decimonónicos insertados en una tradición iberrománica cuestionan la definición de la épica, como se puede apreciar de los trabajos recogidos por Dirk Brunke y Roger Friedlein (eds.), *El yo en la epopeya. Nuevos espacios de subjetividad en la poesía épica ibérica y latinoamericana del siglo XIX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (Bibliotheca IberoAmericana, 176), 2020.

10. Miguel Ángel Garrido Gallardo, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, 9-12, pp. 9-27; Jonathan Barnes, “Rhetoric and poetics”, en *The Cambridge Companion to Aristotle*, ed. Jonathan Barnes, Cambridge University Press, 1999, pp. 272-273, pp. 259-285; Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 2020 [1992], pp. 94-95.

11. Sean Prior, “Historical Poetics”, *Oxford Research Encyclopedias*, en línea: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1108>.

equilibrio entre tiempo diegético y partes de la obra, verosimilitud, relaciones de causa-efecto, estructura de inicio-medio-fin) todo ello dirigido a un efecto instructivo y estético completivo. La relación indirecta entre el texto aristotélico y el horaciano fomenta convertir estos elementos en un código normativo para la creación (y la definición) de la épica, al convertir así en un rígido dogma lo que había sido otrora interpretación y análisis.

Pero, ¿qué sucede con los debates desarrollados en la Italia quinientista, especialmente motivados a raíz de la influencia de la novela (incitada por la literatura de materia cabaleresca); cómo conviven una teoría de la épica que mira al pasado, y una teoría del *romanzo* que indaga en su esencia perfilándose como su claro relevo, es decir, con un evidente papel prospectivo?. El capítulo 2 “Poetische del Cinquecento”, expone un detallado estudio de la discusión en torno al género en los críticos quinientistas, con especial atención en Simone Fornari y la *Spositione sopra l’Orlando furioso*, las nociones teóricas del *romanzo* de Giovan Battista Giraldi Cinzio y Giovan Battista Pigna, las posturas contrarias de Minturno en *Arte poetica* y Filippo Sasseti en *Discorso contro l’Ariosto*, los *Discorsi dell’arte poetica* del propio Tasso y, por último, las posturas (anti)aristotélicas de Patrizi en su *Parere in difesa dell’Ariosto* (1586) y Leonardo Salvati contra Camillo Pellegrino y su *Il Carrafa, o vero della epica poesia* (1585). Esta polémica —concentrada en el grado de afinidad entre el *Furioso* y los cánones clásicos, especialmente en cuanto a lo referido al respeto del principio de la unidad de acción— se ramifica en la crítica al poema de Ariosto, en la ejemplar estructura diegética y retórica de la *Iliada* o en el empleo de la palabra aristotélica sea para defender al *Orlando* o, al contrario, para reprender sus defectos y acentuar sus carencias. Este desarrollado apartado permite apreciar la porosidad genérica, estética e ideológica de la teoría de la épica que, como argumentó con acierto Cesc Esteve, nunca consiguió superar el ser una «teoría incompleta».¹² Gracias precisamente a las inexactitudes de la teoría, la reflexión sobre el género permite conducir el relato hacia elementos teóricos que, sabiéndose innovadores con la tradición, ambicionan buscar una solución conclusiva para el problema. Será la teoría de Tasso la que culmine una tensa tradición dialéctica entre la poética (neo)aristotélica, la teoría del *romanzo*, las querellas contra el *Furioso* y la aparición de la *Gerusalemme*, apostando la innovación de la épica hacia la resolución del conflicto entre *unidad* y *variedad*, no por medio de la confrontación sino de la combinación de sus partes semánticas y estructurales.

Confalonieri nos ha dirigido hacia la comprensión de la épica del siglo XVI como *nueva* e *innovadora*. Se trata de adjetivos opuestos a los empleados por los discursos hegemónicos de la teoría literaria contemporánea. El capítulo 3,

12. Cesc Esteve, “Una teoría incompleta: la idea de la poesía épica en las artes poéticas italianas del siglo XVI”, en *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, eds. María José Vega y Lara Vilà, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 63-101.

“Dalla poetica alla filosofia dell’epica”, traslada el análisis a los estudios teórico-filosóficos sobre el género, específicamente a las valoraciones realizadas por Lukács y Bajtín en sus obras dedicadas a la teoría de la novela. Si antes la épica fue confrontada con la tragedia (Aristóteles), con el *romanzo* (teoría quinientista), con la lírica (Hegel) o incluso con la sátira (Friedrich Schelling en *Philosophie der Kunst*), en la era contemporánea se compara con la novela en su sentido moderno, entendida como la *bürgerliche Epopöe*. Este método ha sido el tradicionalmente empleado para definir la épica, pero, como decíamos al inicio, esta comparación desatiende sus particularidades históricas, y establece una construcción abstracta y limitada de la idea del género; como esclarece el autor, *elaborare una teoria dell’epica che parli dell’epica piuttosto che dei generi letterari che l’epica non è* (p. 113).

A pesar de que los teóricos contemporáneos han ofrecido categorías dedicadas a entender el devenir histórico de los géneros literarios —como indicábamos más arriba por Todorov, Genette o Guillén, solo por poner los ejemplos más conocidos—, ello no ha dificultado que el análisis de Lukács y Bajtín se imponga como el discurso dominante, lo que ha afectado al interés y a la interpretación que investigadores, académicos y estudiantes hayan podido realizar del género épico. Por lo general, un campo léxico bastante negativo domina el discurso analítico. En *Teoría de la novela* (1920) Lukács desarrolla un análisis histórico-filosófico de la épica a modo de una sinécdoque que no se corresponde con la realidad histórica del género. Porque el teórico dice que la dimensión antropológica de la épica se corresponde con la infancia del hombre o con “el infantilismo normativo de la epopeya”; que el alma del héroe “está en reposo” y que, por ello, su alma es estática y no interviene en la problemática del mundo; la épica destaca por su interioridad, distanciada y objetivada, mientras que la novela es una herramienta social de su tiempo.¹³ Por otro lado, Bajtín radicaliza el análisis al tachar el género épico como una “canción sobre lo muerto”, algo terminado e idealizado que nunca llegará a ser; lo monoculturizado, de invariabilidad semántica, monodialógico, homogéneo y masculino, todo ello en contraste con el mundo plural de la novela.¹⁴ Una postura que no deja de recordarnos a la de Ortega y Gasset quien en *Meditaciones del Quijote* (1914) mantenía esta dialéctica de conflicto al denominar a la épica un «género inmovilizado», de “arcaísmo”, de «sujetos pasivos» e ingenuos alejados de la aventura, para concluir: “La épica no es triste ni es alegre: es un arte apolíneo, indiferente, todo él forma

13. György Lukács, *La novela. Destinos de la teoría de la novela*, ed. Luis Beltrán Almería, trad. Pilar Tejero Alfageme y Carlos Ginés Orta, Zaragoza, Real Sociedad Menéndez Pelayo-Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.

14. Mijaíl M. Bajtín, *La novela como género literario*, trad. Carlos Ginés Orta, ed. Luis Beltrán Almería, Zaragoza, Santander y Heredia, Prensas de la Universidad de Zaragoza/ Real Sociedad Menéndez Pelayo/Editorial Universidad Nacional Costa Rica, 2019.

objetos eternos, sin edad, extrínseco, e invulnerable”.¹⁵ Un generalizado fenómeno de simplificación idealista que resulta insuficiente, y por tanto incorrecto, para explicar un género con una tradición compleja.¹⁶ Todo ello proviene de la recepción de un análisis idealista determinado por Hegel que limitó la identidad de la épica a la *Iliada* homérica, desautorizando cualquier muestra del género que no se correspondiera con *su* lectura, al emplear la categoría de «objetividad épica», designando que la circunstancia bélica conforma el carácter propio de la épica, todo ello expuesto según términos de un “absoluto épico”. Además, Hegel desautoriza al resto de obras épicas contemporáneas al insistir en que no es posible realizar un “*epos a placer*”, es decir, desatendiendo los cánones aristotélicos y buscando ejemplos alejados del ideal homérico.¹⁷

No obstante, como defiende Confalonieri, gracias también al análisis de Hegel es posible entender la innovación de Tasso y devolver el juicio sobre la épica con unos términos adaptados a la realidad que la perspectiva histórica del género exige. El capítulo 4, “Il testo oltre la teoria: una lettura della *Gerusalemme liberata*”, ofrece una lección crítica del poema tassiano a partir de las ideas desarrolladas en los 3 primeros capítulos, con el objetivo de apreciar la compatibilidad entre la unidad y la variación, entre una única acción y múltiples elementos semánticos que, a pesar de surgir de una acción interna y singular, contribuyen al acabado uniforme del poema.

Este libro demuestra la superación de los discursos que definían la épica en función de la novela y que desde Hegel, Lukács, Bajtín u Ortega y Gasset se basaban en discursos hegemónicos obsoletos. Los aciertos de esta monografía yacen en la perspectiva innovadora con la que analiza el género, resultando de especial utilidad para la lectura de los poemas y textos teóricos de Tasso. Las ideas de Confalonieri se entrelazan a partir de las roturas del tejido aristotélico junto a la fosilización de los tópicos del idealismo clasicista, en un discurso pa-

15. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1984, p. 229.

16. Estos análisis, que desde la perspectiva de la teoría de la épica constituyen *research bias*, deben ser comprendidos en su contexto. Quizás el rechazo de Lukács del discurso épico esté muy comprometido con su rechazo de la Primera Guerra Mundial, como el mismo autor insinúa en el prólogo de la obra: “La razón que me llevó a escribir fue el estallido de la Primera Guerra Mundial [...] Mi postura era de impetuoso, completo rechazo hacia la guerra, sobre todo el entusiasmo que despertaba [...] Tal era mi estado de ánimo al momento de escribir el primer borrador de *Teoría de la novela*. En un comienzo seguiría la forma de una serie de conversaciones entre un grupo de jóvenes que se alejan de la psicosis de guerra de su entorno; algo así como los relatos que un grupo de hombres y mujeres aislados por la plaga se narran en el *Decamerón*” (*Teoría de la novela*, trad. Micaela Ortelli, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010, pp. 7-8). Como también reflejaría Simone Weil en *L'Iliade ou le poème de la force* (1939), la épica es un tipo de discurso que no se juzga del mismo modo cuando se está viviendo un periodo de guerra. Por otro lado, como me hizo ver con precisión la profesora Aude Plagnard, la calidad de género monodialógico de Bajtín se debe también a su necesidad por desarrollar contrariamente la naturaleza polifónica de la novela.

17. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 1989, p. 782.

ciente que desvela un esfuerzo retórico significativo al desgranar cada concepto de la tradición poética; en definitiva, se trata de un loable ejercicio analítico y teórico.

La obra de Confalonieri será recibida con entusiasmo por los teóricos de la épica, pues fomenta nuevas lecturas al cuestionar el discurso dominante y abre *nuevos* caminos de investigación e interpretación en torno al género épico, no *hasta*, sino *a partir* de la *nueva teoría* de Torquato Tasso.

Adrián J. Sáez

Desde Italia con amor. Aretino en la poesía española del Siglo de Oro, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2021, 233 pp.

Alfonso Martín Rubio

Universidad Complutense de Madrid

La tarea de llevar a cabo un análisis completo de la vida y obra de un autor y situarlo en su contexto en relación con tradiciones conectadas y comparadas, la italiana y española, es ardua, complicada y técnica. Adrián J. Sáez logra aportar, desde la discreción y conocimiento de su dificultad, a la heterogénea y plurilingüe crítica de Pietro Aretino un eslabón, o varios, fundamental en su vinculación con la poesía, literatura y arte españoles y con sus figuras más relevantes en los ámbitos cultural y político. Es quizá otro aspecto a considerar la multiplicidad de caracteres que rodean la biografía y difusión de Aretino. Ya en vida, como tan claramente desarrolla el libro, se sitúa como una suerte de *joker* del panorama literario italiano, capaz de tocar todos los géneros y ocultarse en todo tipo de máscaras. Esto responde a la pretensión de crear un perfil público, una estrategia y proyecto de *self-fashioning*. La difusión temprana de su obra fue compleja e intrincada, pues sus textos pasaron por la guillotina de los índices inquisitoriales y la prohibición. Todo este caldo de cultivo explica su figura en una doble dimensión: fue uno de los autores más conocidos y reconocidos de su tiempo, a la vez que inexplorado, en general, por la crítica actual.

El libro se articula en una introducción y cuatro capítulos. Los tres primeros de ellos se dividen a su vez en diferentes apartados. Esta estructura se dispone como un viaje intenso a través de la curiosa biografía y obra de Pietro Aretino. Ya desde el índice, al deslumbrarnos con acertados títulos, se observa cierta tendencia a la literaturización por parte de Adrián J. Sáez, asunto que se verá reflejado también en ciertos fragmentos del texto, sin deslindarse del rigor y el estudio crítico de hechos, fuentes y bibliografía. La introducción procura darnos unos primeros rasgos que expliquen la complejidad y aristas que componen al personaje y la persona. Plantea, además, la perspectiva tomada y objetivos buscados, pues el libro pretende observar a Aretino desde todos sus prismas para acercarse a su relación con la literatura del Siglo de Oro español. El capítulo primero estudia el perfil personal y autorial de Aretino, y explora su agenda de

contactos hispano-italianos, que llega hasta el mismísimo emperador Carlos V y se extiende a sus familiares. Su descomunal fama, trabajada de forma consciente por el propio autor, genera una potente campaña de difamación en su contra; sin embargo, es conocedor de la dimensión de su figura e influencias y la proyección de su biografía, y las modifica, en consecuencia, para sacarles partido. El capítulo segundo explora más pormenorizadamente el concepto de autor que comprende Aretino y cómo establece su proyecto de *self-fashioning* a través de máscaras, nombres y otras estrategias, como los retratos o la correspondencia. Sus *Lettere* están “descaradamente pensadas para la difusión pública”. Además, Adrián J. Sáez nos empieza a dar pistas sobre posibles influencias entre Aretino y autores españoles como Lope de Vega (en el uso de nombres cambiantes) o fray Antonio de Guevara (en cuanto a su correspondencia, que no mantiene intertextualidad, pero sí conexión). El capítulo tercero es el estudio de los lazos que unen la obra de Aretino con la poesía española del Siglo de Oro. Esta vinculación se establece en géneros diversos como el satírico, caballeresco (en relación con el *Orlando*), los textos parnasianos y los poemas efrásticos. Los ecos de Aretino resuenan hasta en Garcilaso y Cervantes (la crítica de Roma en el *Persiles*, por ejemplo, o en el parnaso, aunque Sáez expone claras diferencias), pero también en Barahona de Soto o Quevedo, y en relación con los textos sobre Orlando. Además, en cuanto a los poemas efrásticos, el arte resulta relevante para Aretino, dados “los contactos artísticos con el plus de la amistad, el buen juicio artístico demostrado de diversas maneras, la participación en dinámicas y polémicas, y la poética con una fuerte dimensión visual”, algo que se entiende dentro del perfil autorial que se ha creado. El capítulo cuarto sirve como resumen y conclusiones de un libro que, sin duda, examina con brillantez una nutrida red de influencias concretas y complejas, y muestra la presencia de Aretino en los grandes autores de nuestra literatura.

Adrián J. Sáez establece un interesante estado de la cuestión y se encarga de ir recogiendo y reuniendo las muy diversas pistas y comentarios que se han ido dejando por el camino. Logra aunar estudios sobre la écfasis, la historia italiana y española de su tiempo, el género epistolar, la literatura comparada, la *imitatio*, el rastreo de fuentes, la difusión y transmisión textual, la censura, los perfiles autoriales, las artes pictóricas, los retratos y, por supuesto, la literatura. Este libro es, por consiguiente, un compendio de muchos elementos que pretenden desentrañar en la medida de lo posible la figura de Pietro Aretino. Un hombre con tantas máscaras y circunstancias necesita de muchas y variadas perspectivas para poder ser comprendido en su contexto y en el nuestro. Hablar de Aretino es hablar de polémica, una que, en muchas ocasiones, parece ensombrecer su obra; sin embargo, Sáez logra hacernos partícipes del pacto que establece con la sociedad de su tiempo: Aretino es consciente de su condición y explota al máximo sus posibilidades y su fama, tanto positiva como negativa.

El conocimiento de un inmenso corpus, que parte de sus más de 3270 cartas en las *Lettere* y continúa a través de todo tipo de géneros que cultiva, como

la sátira o los poemas ecfrásticos, abre a Sáez una oportunidad de dar a conocer una red de influencias, por parte de Aretino, mucho más amplia. Desde el principio, aclara que la aparición de Aretino en la poesía europea es “como unos pocos botones de muestra sacados de aquí y allá”. La verdadera fortaleza de este trabajo es que no quiere reivindicar la relevancia de la influencia aretinesca en la poesía española del Siglo de Oro, sino explorar su presencia, relevante o no, en ella. En su época, fue una figura referencial en la sociedad española por las vinculaciones con la corte (cap. 1) y su obra e influencia se evidencia en una serie de autores y obras (cap. 2 y 3); sin embargo, Aretino, sin una escuela fiel de seguidores, y portador de una figura oscura y polémica, no revoluciona la poesía española ni condiciona de forma definitiva la producción de ningún autor. Pese a todo ello, siempre sobrevive entre los textos, tal y como, en realidad, él mismo pretendió al configurar su perfil autorial.

Otro de los detalles que tienen verdadero valor en este libro es la construcción y descripción minuciosa del proyecto de *self-fashioning* de Aretino y de su figura como autor y personaje de su tiempo. Sáez formula brillantemente los diferentes perfiles y máscaras que utiliza, desde “profeta” hasta “secretario del mundo”, y sabe separar los datos de la polémica. Presentar a Aretino como conocedor de esta condición y encargado de constituir la y llevarla al público, llegando a “difundir su fama por las cuatro partes del mundo”, demuestra la superación de la incógnita del personaje y el acercamiento a la persona. Logra convencernos de esto gracias a eruditísimos rastreos de fuentes, intertextualidades, análisis de textos y encomiables comparaciones que denotan un conocimiento amplio de la obra de Aretino y de la literatura española e italiana de su tiempo. Por todo ello, no es posible escapar de la biografía del autor para entender su obra, pues ambas están meticulosamente construidas para servir una en favor de la otra.

En conclusión, este trabajo plantea un necesario estado de la cuestión que permite un análisis profundo de las relaciones hispano-italianas en la obra y figura de Pietro Aretino. Adrián J. Sáez presenta todo tipo de ejemplos, justificaciones y datos que demuestran la omnipresencia de Aretino en la literatura española del Siglo de Oro y dan pie al examen de su complejo, misceláneo y polémico perfil autorial. Es, sin duda, un libro obligatorio no solo para entender la correlación entre la literatura española e italiana, más concretamente por medio de los textos aretinescos, sino también para desmigajar una figura tan interesante y relevante en la sociedad de su tiempo. Para terminar y citando a Sáez, “Aretino es Aretino siempre”.

