

Studia Aurea

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

10



Comité de gestión

Eugenia Fosalba. Directora
Jorge García
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
Folke Gernert, Universität Trier
Gerhard Poppenberg, Universität Heidelberg
Ines Ravasini, Università di Bari
Luis Gómez Canseco, Universidad de Huelva
Paloma Díaz-Mas, Consejo Superior de
Investigaciones Científicas
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

Edición e impresión

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel.: 93 581 21 31. Fax: 93 581 32 39
sp@uab.cat
http://publicacions.uab.cat/

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:

- | | |
|--|--|
| — CARHUS Plus+ | — ESCI (Emerging Sources Citation Index) |
| — CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas) | — ERIH Plus+ |
| — DOAJ (Directory of Open Access Journals) | — FECYT sello de calidad |
| — Dialnet (Unirioja) | — Latindex |
| | — MLA (Modern Language Association Database) |

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

Auctor in fabula. Imágenes y representaciones autoriales en el Siglo de Oro

coord. Ignacio García Aguilar y Adrián J. Sáez

Introducción. 7_13

CLARA MARÍAS

Self-fashioning y posicionamiento del poeta
en las correspondencias éticas del primer Renacimiento 15_76

MARÍA DOLORES MARTOS PÉREZ

La representación autorial en las poetas
de la primera edad moderna 77_103

VÍCTOR LILLO CASTAÑ

Un reformista en la corte de los Austrias: sobre el autor
de *Omnibona*, una utopía castellana anónima del siglo XVI. 105_129

JESÚS PONCE CÁRDENAS

In pictura poesis: epigramas renacentistas insertos en retratos. 131_152

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas
de la marca Lope de Vega. 153_171

MARCELLA TRAMBAIOLI

La fama póstuma de Lope de Vega 173_199

MARÍA HEREDIA

La identidad autorial en la *Ortografía castellana* de Mateo Alemán 201_219

JULIO VÉLEZ SAINZ

Musa iocosa mea: Entusiasmo, auto-representación
y muerte en el Prólogo al *Persiles* 221_237

PEDRO RUIZ

El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura 239_270

From Page to Stage: The Appeal of John Barclay's *Argenis* (Paris, 1621)

coord. Jacqueline Glomski

Introduction. 273_291

ANNA LINTON

Christian Weise and his *Gedichte von der Sicilianischen Argenis*
(1683): The Practice of Politics 293_311

MICHAEL MEERE

The Politics of Transgenericity: Pierre Du Ryer's
Dramatic Adaptations of John Barclay's *Argenis* 313_334

JULIAN WEISS

Staging the State in Calderón's *Argenis y Poliarco* 335_360

Artículos

GÁLDRICK DE LA TORRE ÁVALOS

«... al servicio de la felice memoria del Marchese del Vasto». Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia 363_392

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO

Otra comedia del Siglo de Oro en busca de autor: *Satisfacer callando* o *Los hermanos encontrados* 393_410

ADALID NIEVAS ROJAS

La amistad en la poesía de Francisco de Aldana 411_443

Artículos de revisión

LARA VILÀ

«Tener vida en las letras». Verdad, ficción y alegoría en la épica del XVI . . . 447_457

GÁLDRICK DE LA TORRE ÁVALOS

Los avances del grupo PASO en el estudio de la poesía áurea, el canon y su posterior recepción. 459_479

Reseñas

ANA ISABEL MARTÍN PUYA

Víctor Infantes. *Lyrn mixta. Silva ejemplar de artificios gráfico-literarios* 483_486

FRANCISCO BAUTISTA

K. Anipa (ed.). *Juan de Valdés, Diálogo de la lengua: A Diplomatic Edition* 487_491

FRANCISCO BAUTISTA

Pablo E. Saracino. *Lorenzo de Padilla: un cronista anónimo del siglo XVI*. 493_497

ADALID NIEVAS ROJAS

Benito Arias Montano y Fray José de Sigüenza (edición y estudio preliminar de Ignacio García Aguilar). *Poesía castellana* 499_503

RACHEL SCOTT

James Mabbe (ed. de José María Pérez Fernández) *The Spanish Bawd*, MHRA Tudor and Stuart Translations, vol. 10 505_507

VÍCTOR LILLO CASTAÑ	
Begoña López Bueno (ed.). <i>La "Idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro</i>	509_512
DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ	
Miguel de Cervantes (edición al cuidado de Luis Gómez Canseco). <i>Comedias y tragedias</i>	513_521
DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ	
Miguel de Cervantes (edición de Juan Montero en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi). <i>La Galatea</i>	523_527
JORGE GARCÍA LÓPEZ	
Enrique García Santo-Tomás. <i>La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco</i>	529_533

Auctor in fabula.

Imágenes y representaciones autoriales
en el Siglo de Oro

Introducción

Ignacio García Aguilar

Universidad de Córdoba
igarcia@uco.es

Adrián J. Sáez

Université de Neuchâtel
adrian.saez@unine.ch

La muerte del autor decretada por Roland Barthes (1968) ha llevado en pocas ocasiones a obviar por completo la relación del individuo histórico que escribe con el texto que produce. Se impone, por ello, la indagación en algunas de las estrategias textuales, paratextuales e icónicas que utilizan los escritores para visibilizar su existencia, en la estela de estudios que han recuperado la noción autorial como una productiva vía de análisis para la reconstrucción e interpretación de la histórica complejidad en que se produce el mensaje literario. De acuerdo con esto, las obras de Burke (1992), López García (1993), Bernas (2001) y el más reciente análisis de Ruiz Pérez (2009) permiten ahora revisar el problema histórico del autor literario aurisecular desde una perspectiva renovada, conjugando los hallazgos y aportaciones antedichos con otras conceptualizaciones como las de *campo literario* de Bourdieu (2000: 146)¹ y de *polisistema* de Even-Zohar (1990), todo ello sin perder de vista el horizonte conceptual de la *cultura del libro* y de la *bibliografía material*. Estos problemas son actualmente objeto de interés de las investigaciones conjuntas y coordinadas de la Red de Excelencia *Voces y silencios: discursos culturales en la Edad Moderna* (FFI2015-71390-REDT), en cuyo contexto se concibió el diseño del presente monográfico. El objetivo de dicha red es avanzar en las preguntas de investigación sobre la conformación de los discursos de la modernidad y sus retos definitorios, planteables —o no— en términos dialécticos: oralidad-escritura, sujeto libre-coerciones y controles, individuo-comunidad, tolerancia-represión,

1. Para la aplicación del concepto en la interpretación de las poéticas y retóricas áureas, con el fin de reconstruir el «campo literario» de ese período, véase Mercedes Blanco (2004).

modelos-novedad, centro-periferia, dominio-exclusión, clientelismo-mercado, voces-silencios, tradición-innovación... En buena medida, muchas de estas preguntas y la propia conformación del discurso de la modernidad están ligadas a la paralela construcción de la noción autorial en un sentido cercano al de hoy día.

Por todo ello, teniendo en cuenta los factores antedichos y las consideraciones teóricas ya expuestas, el presente monográfico pretende ser, fundamentalmente, un espacio de reflexión sobre diversos elementos que permiten atisbar rasgos propios del autor literario en sentido moderno, en un contexto histórico y cultural en el que se está produciendo el paso de la producción manuscrita a la impresa. Y no es esta una cuestión baladí, pues en el tránsito de un soporte a otro, la expresión de la figura autorial sufre modificaciones muy importantes, ya que el escritor, casi invisible en el manuscrito, aparece con una fuerza inédita en el volumen salido de las planchas, como se observa en autores de la talla de Mateo Alemán o Lope de Vega.

La imprenta y el mercado editorial obligan, además, a una redefinición de la función social de quien publica sus escritos, que se convierte en agente condicionado por los imperativos de la legislación de su época y sujeto a la burocracia administrativa a que obligaba la estampación del objeto de cultura que es el libro impreso. En este contexto, muchos autores hicieron de la necesidad virtud y no desaprovecharon las incomparables posibilidades que ofrecía el soporte impreso para procurarse un espacio en el sistema literario aurisecular, y en ello se afanaron por muy diversas vías: mediante prólogos y elogios, por medio de las aprobaciones a volúmenes de otros escritores, acudiendo a dedicatarios de prestigio que avalaran la calidad de lo escrito o incorporándose ellos mismo a través de sus retratos en las páginas de los textos que daban a la estampa.

Estos factores no solo definen un nuevo contexto para la actividad literaria, sino que se convierten en instrumentos al servicio de la institucionalización letrada, como estrategias de incardinación canónica de las que se sirven los escritores españoles desde el Siglo de Oro. Tales tácticas forman parte de una batalla que se desarrolla en varios frentes, los cuales tienen que ver, fundamentalmente, con tres problemas: 1) el posicionamiento del autor presente con respecto a las *auctoritates* pretéritas y la búsqueda de una dignidad que no le obligue a tenerse que arrodillar perpetuamente ante el canon instituido, sea esta nobiliaria o preceptiva; 2) la lucha por visibilizar su condición y crear un Parnaso contemporáneo de afines e iguales, en el que se esforzará por integrarse en una posición de centralidad (Ruiz Pérez, 2010); 3) la legitimación del escritor más allá de su obra escrita con proyección en el seno de la sociedad, luchando en no pocas veces contra la legislación impuesta y las prácticas censorias que no solo operan contra la publicación y divulgación de los escritos, sino que incluso llegan hasta la *executio in effigie* sobre el espacio del libro, lo que resulta indicativo del nuevo espacio que la imagen autorial, tanto en positivo como en negativo, va adoptando en el cuerpo social. En este sentido, resulta también de especial interés reflexionar sobre las especiales dificultades que afrontan las mujeres para acceder

a posiciones de visibilidad y/o centralidad autorial, así como también los casos de escritores a quienes la ortodoxia limitaba su acceso a la esfera pública.

La indagación en estos tres factores y sus múltiples ramificaciones en la escritura de los autores y las autoras auriseculares es lo que ha articulado el diseño conceptual del presente monográfico. Conforme a ello, se imbrican en los diversos trabajos aquí recogidos cuestiones que tienen que ver, primeramente, con las relaciones conflictivas de los creadores con la tradición precedente y el repertorio heredado; pues los escritores de los siglos XVI y XVII, conscientes de su posición autorial fuerte en un campo literario cambiante, se posicionan en una actitud litigante frente a las *autoritates* canónicas de antaño (tanto nobiliarias como preceptivas). La relativización del valor de estas redundaba en la afirmación individual del escritor presente y, subsidiariamente, de la obra producida, lo cual tiene particular importancia en géneros que se mueven en la orfandad preceptiva, como la lírica y la novela. En esas circunstancias, la validación viene de la mano de la aceptación mayoritaria del público general que paga por el producto literario.

En segundo lugar, y toda vez que el poder sancionador ha sido trasvasado hasta el presente de la escritura, el escritor lucha dentro del campo literario de su momento histórico, de acuerdo con los condicionantes de un contexto en el que se está alterando el patrón tradicional del mecenazgo clásico o *indiferenciado* —en donde el mecenas administra lo ideológico, lo económico y el estatus— por un nuevo modelo de *mecenazgo diferenciado* —donde lo económico se separa de lo ideológico y del estatus de las élites². Así, de la protección tradicional del autor cortesano se pasa a una realidad distinta que tiene en el público anónimo y masivo uno de sus elementos de sanción. Entonces, en el entorno del mercado, se servirán de todos los recursos a su alcance para la institucionalización de su propuesta discursiva y de sí mismos como autores. En estas circunstancias, la materialidad del libro impreso es el espacio idóneo para su masiva estrategia de presentación, y de ella se valen para: 1) mostrarse icónicamente ante el mercado, mediante la inserción de grabados que validan la autoría del libro y presentan a su escritor como si de un noble (literato) se tratase; 2) servirse de la capacidad sancionadora de los paratextos impresos (principalmente de prólogos y aprobaciones) para facilitar la entrada en el mercado editorial de productos literarios afines a su práctica compositiva.

En tercer y último lugar, está el caso de quienes tienen que esforzarse por incardinar su discurso en el cuerpo social venciendo la dinámica impuesta por patrones masculinos o por la legislación adversa y las prácticas censorias de la edad moderna. Así pues, en los ámbitos de producción cultural femenina y de heterodoxia ideológica las dificultades para lograr un espacio de visibilidad y la construcción de una voz propia están determinadas por particularidades muy concretas y específicas, que no son ajenas, sin embargo, a las dinámicas de cons-

2. Para esta conceptualización, véase André Lefevere (1992: 17).

trucción autorial de su momento histórico. Estos son los presupuestos conceptuales y metodológicos que se han ido plasmando, en mayor o menor medida, a lo largo de los trabajos aquí recogidos.

Abre fuego Clara Marías Martínez con un estudio sobre la configuración del yo lírico en las epístolas éticas del primer Renacimiento, que constituyen un ámbito de lujo para el proceso de *self-fashioning* por la combinación de reflexión ética y experiencia individual. Así, mediante el repaso panorámico de las correspondencias entre diversos poetas (Hurtado de Mendoza y Boscán, Montemayor y Sá de Miranda, y otros más) se puede ver un juego de posicionamientos poéticos vinculados con la perspectiva del interlocutor, donde la autorrepresentación del «yo» se cruza con la óptica del «nosotros».

La perspectiva femenina no podía faltar en todo asedio que se precie, y María Dolores Martos ofrece un panorama de gran interés: a partir del repaso de la producción impresa de las poetas áureas, se aprecia la evolución creciente de la difusión de la poesía femenina, con una preferencia por los pliegos sueltos que muestra la fragmentariedad y la dispersión del *corpus*. En este marco, la conciencia autorial va de la mano de la normalización de la autoría femenina, en un proceso protagonizado por Ana Caro que se pone en relación con Aphra Ben para enmarcar las posiciones autoriales femeninas en un contexto europeo.

El problema de la anonimidad es el blanco al que apunta Víctor Lillo Castaño mediante el análisis de un curioso manuscrito de *Omnibona*, una de las escasas utopías castellanas. En concreto, se lleva a cabo una reconstrucción del perfil ideológico del anónimo autor, a partir de una búsqueda directa del autor en el texto, sobre todo a partir de una serie de peticiones y temas (mendicidad, educación, Inquisición) diseminadas en medio de la ficción.

Jesús Ponce Cárdenas entra en el terreno de las imágenes para examinar un caso curioso del rico diálogo entre pintura y poesía: las composiciones poéticas que aparecen engastadas dentro de un retrato real («*In pictura poesis*»), posibilidad que suele quedar esquinada dentro de los acercamientos al uso. Dejando de lado las colecciones de retratos acompañados de poemas, en este trabajo se estudia un pequeño conjunto de retratos renacentistas en los que figura un epigrama (en forma de filacteria, lema, *motto*, etc.). Arrancando desde la Antigüedad y recorriendo algunos modelos italianos, se examinan finalmente las variaciones españolas de esta tradición poético-pictórica con los ejemplos de Gutierre de Cetina y Hernando de Acuña. Además de las influencias mutuas, esta curiosa forma de inserción demuestra un modo de convivencia que ofrece muchas líneas abiertas de trabajo.

Todavía en el ámbito visual, Antonio Sánchez Jiménez se acerca a la construcción de la «marca Lope de Vega» a partir del uso de imágenes que funcionan a la vez como estrategia autorial de orden comercial y fórmula de autorreflexión. De entre todos los ejemplos posibles, en este trabajo se examina el caso de un *babuine* de un sagitario reproducido en un largo reguero de textos lopescos (de las *Rimas* a la *Parte XIX* de comedias) y un retrato alegórico de Lope que fue muy conocido en su círculo: además del interés personal por el dibujo, el primer mo-

nigote, que se relaciona con la astrología (pues Lope era sagitario), muestra las conexiones del poeta con el mundo editorial salmantino y actúa como un sello propio conectado con los derechos de autor, mientras el segundo es un buen botón de autorrepresentación pictórica que se publicita glosado en varios poemas y engarza posteriormente con los grabados de los *Diálogos de la pintura* (1633) de Carducho. Con estas y otras armas Lope se presenta como un verdadero maestro de la construcción de la imagen *de soi-même* en el nuevo campo literario.

Pese a todos los pesares, se puede decir que la jugada le salió bien: «Es de Lope» se convierte en símbolo de calidad. Sin embargo, Marcella Trambaioli analiza el contraste entre la celebridad de Lope en vida y la progresiva caída en desgracia tras su muerte, según se aprecia en la disminución de ecos y recuerdos lopescos en la poesía y el teatro, que se enfrenta directamente con el esfuerzo del poeta por la construcción y defensa de su imagen autorial. Para demostrar este contraste, se carean los elogios de la *Fama póstuma* (1636) de Pérez de Montalbán con una breve selección de la fortuna lopesca a partir del siglo XVIII, que parece haberlo condenado a un lugar secundario que ni buscaba ni merecía.

A continuación, María Heredia Mantis introduce otro ingrediente con el examen de las ideas lingüísticas de Mateo Alemán en su *Ortografía castellana* (1609) que es a la vez el primer tratado ortográfico del siglo XVII y una pequeña autobiografía que conjuga gramática y vida, con el prurito añadido de inaugurar los estudios lingüísticos publicados en América. Según se muestra, en este cruce el texto de Alemán es todo un proyecto de reforma tanto por las ideas sobre el español (defensa de la novedad, atención a la puntuación, etc.) como por el intento de mejora y el nuevo proyecto vital indiano.

Por su parte, Julio Vélez-Sainz disecciona el prólogo de Cervantes a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), verdadero testamento del poeta en el que —como siempre— jugueta con la tradición para darle una vuelta de tuerca. Si la muerte se presenta como otra forma de *prise de position*, la apuesta cervantina presenta una curiosa reconstrucción del discurso funerario y la tradición epideíctica, especialmente por la comicidad que asoma aquí y allá, con lo que Cervantes se delinea como un ingenio burlesco emparentado con una genealogía de poetas jocosos.

El cierre de oro llega con Pedro Ruiz Pérez, que aborda el esfuerzo de legitimación de Salcedo Coronel como caballero, editor y poeta en sus *Cristales de Helicon* (1650), exhibida ya desde la dedicatoria al duque de Feria y desarrollada en la poesía y la edición: amén de la impronta cultista, los poemas reflejan una conciencia muy clara de la renovada posición social de Salcedo Coronel, mientras que la edición y los paratextos presentan una serie de particularidades relacionadas con la autorrepresentación, que sitúan al poeta como un buen botón de muestra de la lucha por el ascenso al Parnaso.

Estos son todos los que están, si no están todos los que son. A pesar de la amplitud cronológica que abarcan estos trabajos y de la heterogeneidad de los distintos objetos de estudio aquí analizados, el seguimiento de unas directri-

ces comunes y de unas pautas metodológicas análogas ha permitido el asedio coordinado al problema autorial en el Siglo de Oro español. De ese modo, y partiendo de cuestiones generales sobre auto-representación, autoría y también anonimia (Marías, Martos y Lillo), se conecta con las imbricaciones de estos elementos en otros discursos, como el de la tradición clásica, a través de los epigramas, y el de la pintura (Ponce y Sánchez Jiménez), para llegar hasta el caso de autores concretos instalados en las dinámicas particulares de su momento histórico (Trambaioli, Vélez y Ruiz Pérez). Este esfuerzo conjunto redundará ahora en un mejor conocimiento de la disparidad y complejidad de los factores que participan en los procesos constituyentes de la noción *autor*, puerta que es necesario franquear para adentrarse en un análisis más profundo de las voces y discursos de la Edad Moderna.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, «La mort de l'auteur», *Manteia*, 5, 1968, 12-17.
- BERNAS, Steven, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, París, L'Harmattan, 2001.
- BLANCO, Mercedes, «Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura», *Bulletin Hispanique*, 106.1 (2004), 213-233.
- BOURDIEU, Pierre, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- BURKE, Sean *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1992.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11.1, 1990, 9-26.
- LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge, 1992.
- LÓPEZ GARCÍA, Diego, *Ensayo sobre la muerte del autor*, Madrid, Júcar, 1993.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad, 2009.
- , *El Parnaso versificado*, Madrid, Abada, 2010.



Self-fashioning y posicionamiento del poeta en las correspondencias éticas del primer Renacimiento¹

Clara Marías

Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid
claramarias@filol.ucm.es

Recepción: 04/05/2016, Aceptación: 23/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

En este artículo se reivindica el interés de la configuración del «yo lírico» en las epístolas éticas del primer Renacimiento, es decir, aquellas escritas en verso por autores nacidos antes de 1535, con un contenido que alterna la reflexión ética con la experiencia individual. A través del análisis de configuración psicológica, ética y literaria del «yo poético» se trasluce la auto-representación del poeta y su posicionamiento en la correspondencia establecida con otro poeta: si se proyecta como un ser humano feliz o desgraciado, virtuoso o errado, como un maestro poético o un aprendiz.

Palabras clave

representación del yo; epístola poética; yo lírico; correspondencia; Diego Hurtado de Mendoza; Juan Boscán; Alonso Núñez de Reinoso; Tomás Gomes; Jorge de Montemayor; Juan Hurtado de Mendoza; Francisco Sá de Miranda; Diego Ramírez Pagán; Cristóbal de Tamariz; Sánchez de las Brozas; Baltasar del Alcázar; Gutierre de Cetina

Abstract

Self-fashioning and poet's attitude in the ethical correspondances of the Early Renaissance

This article endeavours to emphasize the interest of the configuration of the poetic I that the ethical verse-epistles of the early Spanish Renaissance construct, that is, those written in

1. Este artículo es una reelaboración de algunas secciones de mi tesis doctoral inédita «Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento», defendida en enero de 2016. Mi investigación se ha visto enriquecida, por tanto, por las observaciones de mi director, Álvaro Alonso Miguel, y de los miembros del tribunal (N. Baranda, I. Díez Fernández, T. Fischer, P. Ruiz Pérez y R. Sanmartín). Agradezco además las sugerencias de los evaluadores externos de este artículo.

verse by authors born before 1535, whose content intermingles the ethical ideas with the individual experience. Throughout the analysis of the psychological, ethical, and literary configuration of the poetic persona it is possible to show the self-fashioning of the poet and its attitude towards another poet in the correspondance between them: if it is projected as a satisfied or desperate human being, virtuous or sinner, a poetic master or apprentice.

Keywords

Self-fashioning; verse-epistle, Poetic I; correspondance; Diego Hurtado de Mendoza; Juan Boscán; Alonso Núñez de Reinoso; Tomás Gomes; Jorge de Montemayor; Juan Hurtado de Mendoza; Francisco Sá de Miranda; Diego Ramírez Pagán; Cristóbal de Tamariz; Sánchez de las Brozas; Baltasar del Alcázar; Gutierre de Cetina

*En tanto, esto que he escrito sólo vea
vuestra merced, señor, sin que otro haga
juicio de esta hija oscura y fea,
harto basta que a vos os satisfaga.*

«Respuesta de Gutierre de Cetina a Baltasar del Alcázar»²

Esta investigación surge de la consideración de que las epístolas éticas³ del primer Renacimiento⁴ son, dentro de la poesía áurea, un escenario privilegiado para estudiar la proyección o *self-fashioning*⁵ que los poetas llevan a cabo a través de la figura del emisor o «yo epistolar», y el posicionamiento que supone la cons-

2. Cetina (2014: 1138), vv. 220-223.

3. Para la definición del subgénero, remito a mi tesis doctoral, en la que empleaba la etiqueta de «epístolas éticas y autobiográficas», para diferenciarlas de las satíricas, metaliterarias, amorosas y de confianza amorosa. Agradezco a Pedro Ruiz Pérez su propuesta de simplificar dicha etiqueta a «epístolas éticas», características del Renacimiento opuestas a las «epístolas morales», propias del Barroco, que se componen a finales del Quinientos y comienzos del Seiscientos.

4. Para la delimitación del corpus, remito también a la tesis doctoral. Baste aclarar que me centro en los autores nacidos antes que Fernando de Herrera, es decir, en las dos primeras generaciones de poetas renacentistas, la de innovación (primeros en ensayar los metros italianistas y las formas clasicistas) y la de medio siglo, que cuenta con el ejemplo de los anteriores.

5. En el ámbito anglosajón han proliferado los estudios sobre esta cuestión, que, enfocada a la epístola en verso del Renacimiento, puede inspirar análisis interesantes, como ha demostrado Greenblatt (2005) respecto a cómo se representa sir Thomas Wyatt en sus *verse epistles*. En cuanto al ámbito hispano, destacan el estudio de Cruz (1992) sobre Garcilaso, el de Lorenzo (2007) sobre Boscán; y la monografía sobre la autoconciencia poética de Ruiz Pérez (2009).

trucción de una primera persona que se reconoce como poeta y que se evalúa en el espejo del destinatario, especialmente cuando este es otro poeta con el que se establece una correspondencia, en la que puede apreciarse un equilibrio o desequilibrio en cuanto a la configuración psicológica, ética y literaria de ambos. Es decir, en esta clase de poemas, extensos, narrativos y con un tono confesional, el autor construye un «yo lírico» con muchos elementos autobiográficos, juega a que se identifique con él. Y, cuando se dirige al otro, se proyecta como inferior, superior o igual en los planos antes mencionados: es más o menos feliz que su destinatario, su comportamiento ético y sus valores morales son más o menos encomiables; y, cuando se trata de una correspondencia entre dos poetas, su dominio de la poesía es mayor o menor. A través de este juego, el poeta proyecta una imagen de sí mismo, construye una identidad ante el lector primario —el destinatario explícito de la epístola—, y ante los lectores secundarios cuando busca una mayor difusión, cuando no se trata de una epístola privada⁶. En este artículo, tras una primera introducción en la que expongo cómo he realizado el análisis del «yo» y ofrezco una visión panorámica, me centro en analizar el *self-fashioning* y el posicionamiento de los poetas en las correspondencias con otros⁷.

Las correspondencias éticas, escenario de la configuración del «yo poético»

La primera cuestión a la hora de abordar este tema es si se puede defender una identificación del «yo lírico» con el autor, en función de la confluencia entre las experiencias formuladas en primera persona en el poema, y la trayectoria biográfica que conocemos del poeta. Cuando se encuentra dicha coincidencia, y

6. Para el análisis en detalle de la transmisión manuscrita y/o impresa de cada correspondencia y la influencia de la difusión en la concepción de la misma, véase mi tesis doctoral. Baste recordar que, dentro del corpus, Diego Ramírez Pagán y Alonso Núñez de Reinoso son los únicos poetas que reciben una epístola, responden a la misma, y publican el intercambio en vida, en sus propios cancioneros, A. Núñez de Reinoso (1552) y D. Ramírez Pagán (1562), por lo que son los únicos que se benefician de la imagen en el campo literario que tal atención les otorga, ya que Boscán murió antes de que viera la luz la epístola a él dedicada por Diego Hurtado, como Sá de Miranda respecto a la de Montemayor, véase J. Boscán (1543) y F. Sá de Miranda (1595). J. Montemayor se beneficia del hecho de que un poeta mayor que él, Juan Hurtado, le responda, y el intercambio se publique en su propio cancionero de 1554, cerrando la poesía devota, véase J. de Montemayor (1554). Las únicas correspondencias que solo tuvieron difusión manuscrita fueron la de el Brocense y Tamariz, que parece privada, pues se conserva solo en un manuscrito con obras del humanista parcialmente autógrafa; y la de Alcázar y Cetina, que se conserva en tres cancioneros manuscritos, entre los que destaca el compilado en México *Flores de baria poesía* (1577), protagonizado por Cetina, por lo que fue más conocida que la anterior.

7. En mi tesis doctoral incluía también el análisis del «yo poético» en las epístolas solitarias, no correspondidas, de Francisco Sá de Miranda a António Pereira, de Garcilaso de la Vega a Boscán, y en el intercambio incompleto (sólo tenemos la respuesta) de Juan Hurtado de Mendoza y Alvar Gómez de Castro.

hay referencias al mundo real del emisor, a su familia, amigos, al destinatario⁸. . . Es razonable defender que existe una distancia mínima entre el «yo poético» y el «yo autorial». Por supuesto, esta idea no implica ningún presupuesto de sinceridad ni autenticidad, como recuerda Ángel Luján Atienza⁹ en la mejor monografía existente sobre la enunciación lírica, en el caso del «yo pretendidamente no ficticio» en que el poeta se presenta como su propia fuente. En segundo lugar, se ha de analizar la configuración psicológica del «yo poético»: si este se presenta como un sujeto feliz y satisfecho con su vida y su forma de ser; si no se autorretrata en estos términos o lo hace de manera muy vaga; o si se pinta como un ser infeliz, desgraciado e insatisfecho. La tercera cuestión es la configuración ética o moral del «yo poético», es decir, si se muestra como un modelo de comportamiento o de pensamiento, defiende sus virtudes y emite consejos a su destinatario; si se proyecta como un ser que ha cometido errores pero que está dispuesto a aprender, frecuentemente a través del ejemplo que le ofrece aquel a quien se dirige; o si se condena como un anti-modelo, que ha escogido la senda equivocada. Por último, es necesario contemplar la configuración literaria del «yo poético», en aquellos casos, la mayoría¹⁰, en los que hace referencia a su condición de poeta, confundiendo así con el autor. Puede aparecer como un poeta que reivindica su labor o se enorgullece de sus logros ante el destinatario, o como un aprendiz, que venera al corresponsal cuando es también escritor, y le dedica elogios, situándose en un plano de inferioridad. Este último elemento, más determinante en las epístolas metaliterarias¹¹ que en las éticas, me interesa en la medida en que puede compararse con las otras dos configuraciones, para

8. A. L. Luján Atienza (2005: 189-207), a partir de Paul Ricoeur, distingue tres mecanismos de identificación que convierten el «yo poético» en «pretendidamente no ficticio»: la automención con nombre propio, que para Lejeune establece el pacto autobiográfico, junto a la inclusión de un destinatario real (incluye el ejemplo de Garcilaso a Boscán); la determinación de la identidad por las circunstancias enunciativas y enunciadas; y el empleo de «puros pronombres», el extremo de indeterminación en que solo se expresa un estado de ánimo o un contenido de conciencia sin otra realidad. De estos tres mecanismos, solo los dos primeros son pertinentes en el análisis de las epístolas éticas renacentistas.

9. A. L. Luján Atienza (2005) explora la configuración del yo poético y dedica un epígrafe a los poemas en los que este se presenta como no ficticio, como real (2005: 183-207). Aunque analiza siempre ejemplos de la poesía del siglo XX (Machado, García Lorca Blas de Otero, Gil de Biedma, Valente, Brines,) y no de la poesía renacentista, su estudio puede aplicarse al corpus de epístolas éticas.

10. Aunque es un tema que en este artículo he de excluir, resulta de gran interés el silencio que algunos sujetos líricos mantienen respecto a su condición de poetas. Diego Hurtado de Mendoza, por ejemplo, apenas pone en boca de sus sujetos líricos reflexiones sobre la poesía o sobre su quehacer literario; mientras que el «yo» que proyecta Garcilaso en su epístola y su elegía II a Boscán menciona la dedicación a las musas solo como pasatiempo y alivio del espíritu, sin reivindicar su carácter innovador, como sí hace Sá de Miranda ante António Pereira; y sin defender su pasión y su entrega (pese a los pésimos resultados) como Juan Hurtado de Mendoza frente a Alvar Gómez de Castro.

11. Para las epístolas satíricas de contenido metaliterario, véase la tesis doctoral de Chivite (2010). En algunas de las epístolas de mi corpus, especialmente en la correspondencia entre Montemayor y Ramírez Pagán, aparecen críticas a poetas y estilos que coinciden con las de estos poemas, pero con menor protagonismo.

ver si hay una coherencia o si el retrato del «yo poético» presenta muchos matices respecto al «tú»¹² al que se dirige, no se retrata unívocamente como inferior, igual o superior al mismo, sino que esto depende del plano en que se mueva: psicológico, ético o literario. Así, un autor que se muestra como inferior en uno de estos planos, puede reivindicarse como modelo en otros.

Con el fin de comprender estos matices y cómo es necesario tener en cuenta todos estos planos del «yo poético», y de advertir la gran pluralidad que muestran las epístolas, he representado estos elementos en una tabla, que permite realizar comparaciones entre los sujetos líricos de cada una de las correspondencias del corpus. Recojo en ella la posible vinculación del «yo poético» con el autor. A continuación, en las siguientes columnas, represento los tres aspectos de la presentación del sujeto literario. Dentro de cada bloque he simplificado las posibles opciones en tres. La más positiva representa al «yo poético» como satisfecho o feliz en el plano psicológico; como sabio, modelo de virtud en el plano ético; y como poeta que reivindica su labor en el plano literario. En el lugar intermedio de cada bloque figura la opción más moderada: un «yo poético» que no está marcado psicológicamente de forma positiva o negativa, que éticamente no se erige como modelo ni como antimodelo, sino como aprendiz, con sus virtudes y sus vicios; y que literariamente se reconoce como poeta o menciona su labor, pero sin reivindicar el valor de la misma. Por último, a la derecha se señala la construcción más negativa y oscura del «yo poético», que en el campo psicológico se retrata como insatisfecho, infeliz y desgraciado (con frecuencia por causas amorosas, pero también por otros motivos, como el exilio en el caso de Núñez de Reinoso), en el campo ético como un ser humano vicioso y errado, como espejo de errores; y en el campo literario como un mal poeta, o un aprendiz, en cualquier caso inferior al destinatario, cuando se dirige a otro autor.

Como cualquier intento de clasificación, la división del «yo poético» en tres campos de presentación, el psicológico, el ético o moral, y el literario y, dentro de cada uno de ellos, en tres opciones posibles, es solamente aproximada y está sujeta a distintas interpretaciones. A veces, el escaso desarrollo de uno de los campos impide precisar cómo se refleja el sujeto lírico en él. Otras veces, el tono irónico o burlón¹³ del «yo poético» puede llevar a malentendidos, como en los casos del intercambio entre Montemayor y Ramírez Pagán o del intercambio entre Alcázar y Cetina. Otras, el autorretrato es ambivalente o evoluciona a lo largo del discurrir del poema, como en la correspondencia de Montemayor y

12. A. Luján Atienza (2005: 209-253) dedica un capítulo a las figuras del receptor lírico. De la clasificación que realiza, nos interesa el receptor que es una «segunda persona distinta del lector» (2005: 219-250), dentro del cuál el que encaja con las epístolas éticas es el caso de la «apelación a entidades capaces de comunicarse», especialmente cuando el receptor tiene nombre propio, como en los ejemplos que Luján (2005: 244-248) emplea del soneto de Garcilaso a Boscán o de Acuña a Carlos V.

13. Hasta donde sé, solo Fosalba (2011) se ha ocupado por extenso del recurso de la ironía y de su relación con Horacio.

Ramírez Pagán: el «yo poético» se muestra alegre y esperanzado cuando se imagina su vida ideal, en el campo, junto a su amigo y amada, pero esto nos indica que le mueve la insatisfacción con su vida real y presente. Lo mismo sucede en el intercambio entre Alcázar y Cetina: cada uno se muestra insatisfecho cuando describe su propia vida (la del primero en la aldea, la del segundo en la ciudad de Sevilla), y positivo en cuanto a la otra opción. Otra dificultad radica en la determinación de la actitud ética del «yo». En muchas epístolas, el «yo poético» no adopta el papel de maestro moral del interlocutor. Pero sí que se reconoce su superioridad moral en el hecho de que inserte críticas a otros, frecuentemente a los cortesanos. En este sentido, aunque los sujetos líricos de los intercambios entre Montemayor y Ramírez Pagán y entre Alcázar y Cetina no sermoneen a su interlocutor, sí se presentan como superiores al resto, arrastrados por los vicios. Otro motivo por el que a veces resulta dificultoso percibir la configuración ética es que algunos autores la construyen con muchos matices. Por ejemplo, el «yo» de la epístola de Tomás Gomes desarrolla a lo largo del poema una actitud respecto a su interlocutor que, sin duda, puede caracterizarse de superioridad moral, puesto que analiza el comportamiento del otro, señala sus defectos y pensamientos exagerados, y le exhorta a cambiar de actitud. Pero, al final, se retracta de esta actitud y admite humildemente que él no tiene por qué tener la razón. Otro caso es el de Juan Hurtado de Mendoza con Montemayor. Por un lado, desempeña el papel de maestro moral y religioso, pues responde a las dudas que éste planteaba sobre diversas polémicas relacionadas con la ética y con la fe. Este conocimiento que muestra en la respuesta indica su superioridad. Pero, por otro, cuando habla de sí mismo en primera persona, el «yo poético» de Hurtado de Mendoza se condena como pecador y vicioso. Por ello, en ambas epístolas he considerado al «yo poético» como «aprendiz» en el plano moral, para reflejar de algún modo estas fluctuaciones entre la superioridad y la inferioridad.

En la autorrepresentación literaria también hay muchos matices, aunque sin duda es el campo en el que hay un *self-fashioning*, autorrepresentación o figuración autorial más elaborados y mayor alejamiento de la realidad. Por ejemplo, Jorge de Montemayor y Diego Ramírez Pagán critican a otros poetas, y en concreto, a otros autores de epístolas, por lo que se sitúan implícitamente como superiores a los mismos. Pero, por otro lado, cada uno elogia a su interlocutor, cuyos versos considera superiores, lo que, aunque se deba a la falsa humildad, le sitúa en una posición de inseguridad con respecto a su quehacer literario.

Nº id	Autor/emisor	Destinatario	Identificación entre <i>Yo</i> poético y autor (Alusiones autobiográficas) <i>Yo</i> feliz/satisfecho	Configuración psicológica			Configuración ética			Configuración literaria		
				<i>Yo</i> ambiguo o indeterminado psicológicamente	<i>Yo</i> infeliz/insatisfecho	<i>Yo</i> modelo de virtud (sabio), que emite consejos o crítica comportamientos. Muchas veces superior al <i>tú</i>	<i>Yo</i> aprendiz de sabio, que con su experiencia ha mejorado.	<i>Yo</i> llevado por sus vicios, anti-modelo	<i>Yo</i> que se reivindica como autor	<i>Yo</i> que se muestra como poeta pero no se reivindica, o que no alude a su poesía	<i>Yo</i> como autor aprendiz. Muchas veces inferior al <i>tú</i> , que le inspira o ayuda.	<i>Yo</i> como autor aprendiz. Muchas veces inferior al <i>tú</i> , que le inspira o ayuda.
1A	Diego Hurtado de Mendoza (Granada 1503/ 1504-1575)	Juan Boscán	X		X		X				X	
1B	Respuesta de Juan Boscán (Barcelona 1487/1492-1542)	Diego Hurtado de Mendoza	X				X				X	
2A	Tomás Gómez/Tomas Gomes	Alonso Núñez de Reinoso	X					X			-	
2B	Respuesta de Alonso Núñez de Reinoso	Thomas Gómez/Tomas Gomes	X		X			X			X	
3A	Jorge de Montemayor (Portugal 1520/1525 - Italia 1561)	Don Juan Hurtado de Mendoza	X							X		

Nº id	Autor/ emisor	Destinatario	Identificación entre Yo poético y autor (Alusiones autobiográficas) Yo feliz/ satisfecho	Configuración psicológica			Configuración ética			Configuración literaria		
				Yo ambiguo o inderer- minado psicológica- mente	Yo infeliz/ insatisfecho	Yo modelo de virtud (sabio), que emite consejos o crítica compor- tamientos. Muchas ve- ces superior al <i>tú</i>	Yo aprendiz de sabio, que con su experiencia ha mejo- rado.	Yo llevado por sus vicios, anti- modelo	Yo que se revindica como autor	Yo que se muestra como poeta pero no se revindica, o que no alude a su poesía	Yo como autor aprendiz. Muchas ve- ces inferior al <i>tú</i> , que le inspira o ayuda.	Yo como autor aprendiz. Muchas ve- ces inferior al <i>tú</i> , que le inspira o ayuda.
4A	Jorge de Montemayor	Francisco de Sá de Miranda	X		X			X				X
4B	Respuesta de Francisco de Sá de Miranda	Jorge de Montema- yor	X		X				X			X
5A	Jorge de Montemayor	Diego Ramí- rez Pagán.	X		X						X	X
5B	Respuesta de Diego Ra- mírez Pagán (Murcia c. 1523- >1564)	Jorge de Montema- yor	X		X						X	X
6A	Cristóbal de Tamariz ¿?	Francisco Sánchez de las Brozas	X		X							X

Nº id	Autor/ emisor	Destinatario	Identificación entre Yo poético y autor (Alusiones autobiográficas) Yo feliz/ satisfecho	Configuración psicológica			Configuración ética			Configuración literaria		
				Yo ambiguo o inderer- minado psicológicamente	Yo infeliz/ insatisfecho	Yo modelo de virtud (sabio), que emite consejos o crítica compor- tamientos. Muchas ve- ces superior al <i>tú</i>	Yo aprendiz de sabio, que con su experiencia ha mejo- rado.	Yo llevado por sus vicios, anti- modelo	Yo que se reivindica como autor	Yo que se muestra como poeta pero no se reivindica, o que no alude a su poesía	Yo como autor aprendiz. Muchas ve- ces inferior al <i>tú</i> , que le inspira o ayuda.	Yo como autor aprendiz. Muchas ve- ces inferior al <i>tú</i> , que le inspira o ayuda.
7A	Baltasar del Alcázar (Sevilla 1530 - Sevilla 1606)	Gutierre de Cetina	X		X		X				X	
7B	Respuesta de Gutierre de Cetina	Baltasar del Alcázar	X		X		X				X	

Self-fashioning y posicionamiento del poeta en las epístolas correspondidas

En este artículo me centro, pues, en las siete correspondencias entre poetas del corpus que se conservan completas, de doce poetas distintos¹⁴. De ellas, han recibido mayor atención crítica la inaugural de Diego Hurtado y Boscán¹⁵, y las dos de Montemayor con Sá de Miranda¹⁶ y con Ramírez Pagán¹⁷, aunque no desde el punto de vista del «yo poético», mientras que las de Montemayor y Juan Hurtado¹⁸, y las de Tomás Gomes y Núñez de Reinoso¹⁹, Tamariz y Sánchez de las Brozas²⁰ y Alcázar y Cetina²¹, especialmente la penúltima, han pasado más desapercibidas²².

La creación conjunta de correspondencias cruzadas por parte de dos autores supone una de las mayores innovaciones de la epístola renacentista respecto al modelo de Horacio; y sirve, de algún modo, como continuación de las formas de sociabilidad y canonización literaria de la poesía cortesana del Cuatrocientos, como el intercambio de «preguntas» y «respuestas» o los envíos de coplas o las competiciones de glosas entre dos o más autores²³. En castellano, esta innovación podría haber

14. Para una breve bio-bibliografía de ellos remito a las entradas correspondientes en el diccionario coordinado por Jauralde Pou (2009), salvo para aquellos autores menos conocidos, o de compleja identificación, como Gomes y Tamariz.

15. Ha recibido mayor atención la respuesta de Boscán, a la que se dedicaron Reichenberger (1949), Sirias (1994), Martínez-Góngora (2001), Alonso (2008), Marías Martínez (2013) y Alonso (2015). La innovadora epístola de Diego Hurtado ha sido estudiada por Díez Fernández (2002), Martínez-Góngora (2008) y en Marías Martínez (2016c). Además, les dedico a ambas epístolas un análisis de caso en mi tesis doctoral.

16. Véase el artículo monográfico dedicado a este intercambio por Montero (2009).

17. Véase el artículo centrado en esta correspondencia de Alonso (2002), reeditado en Alonso (2009), así como los comentarios de Montero (2002).

18. Hasta donde sé, solo Creel (1981) y Montero (2002) se habían interesado por esta correspondencia, muy distinta al resto del corpus, como explico en Marías (2016b), recogido también en mi tesis doctoral. Hurtado de Mendoza es de los autores más desconocidos del corpus, por lo que remito a las biografías de Alonso (1957) y Molina (2009).

19. Pese al interés de este intercambio, solo he encontrado que haya llamado la atención de Rose (1971), y, más tangencialmente, de Montero (2000) y de Díez Fernández (2000). Es uno de los más complejos del corpus por la dificultad de identificar a Tomás Gomes y establecer su relación con Núñez de Reinoso, lo que intento en el análisis de caso dedicado a ambos cuyo inicio presenté en el congreso de la SHRBP (2011) y su resultado en mi tesis doctoral, en el que apuesto por la existencia real de Gomes, en la estela de los trabajos de Andrade (2006) (2011) y en casual coincidencia con Teijeiro (2014).

20. Por lo que sé, solo Mc Grady (1974) se centró algo en este intercambio, aunque solo para documentar datos biográficos de los autores. Sobre la posible identificación de Tamariz, véase el resumen de Alonso (2014) y lo que recojo en mi tesis doctoral.

21. Véase la exhaustiva anotación a estas epístolas en la edición de la poesía de Cetina de J. Ponce (2014), y sus trabajos sobre las epístolas de Cetina, en Ponce (2002 y 2012).

22. Solo he encontrado las referencias al mismo que hacen los estudiosos de Tamariz y del Brocense para documentar sus biografías, véase Mc Grady (1974).

23. Los artículos que más inspiraron este análisis de las correspondencias y que más alumbraron su relación con la sociabilidad literaria han sido los de Juan Montero (2000) y Pedro Ruiz Pérez (2004).

nacido hacia 1534, si Boscán hubiera respondido a la epístola de Garcilaso. Pero, como no lo hizo, o no hay ningún testimonio de ello, la primera correspondencia en verso de epístolas éticas es la de Diego Hurtado de Mendoza y Boscán. El éxito de esta fórmula es indudable, pues solo en el corpus de esta investigación aparecen otras seis correspondencias, más la incompleta entre Alvar Gómez de Castro y Juan Hurtado de Mendoza (que, por no haber localizado la primera, deja a la respuesta como «solitaria»). Esto implica que, de las treinta y cuatro epístolas seleccionadas, casi la mitad, dieciséis, están emparejadas. No cabe duda de que los autores que iniciaron una correspondencia con otro poeta con posterioridad a Diego Hurtado y Boscán, tuvieron en mente este modelo. Así, Alvar Gómez de Castro, Tomás Gomes, Jorge de Montemayor, Francisco Sánchez de las Brozas (es él el que inicia el primer intercambio, aunque en el corpus solo entren dos epístolas posteriores por ser las únicas con rasgos éticos) y Baltasar del Alcázar debieron de inspirarse en este intercambio ampliamente difundido por vía impresa desde la *princeps* de 1543 de las obras de Boscán y Garcilaso. Entonces, surge la duda de si, al construir el «yo poético», siguen empleando materiales autobiográficos y sus circunstancias vitales en el momento de la escritura, o si, en lugar o además de esto, están imitando el «yo poético» de las epístolas de Diego Hurtado y Boscán, y la relación entre ambos, su posicionamiento en función del otro, en el plano psicológico, ético y literario.

Su interés radica en que el «yo poético» de una respuesta está marcado, como he señalado, por el de quien ha iniciado la correspondencia, y cuando contamos con ambos polos de la comunicación resulta esencial compararlos, para ver cómo se relacionan. Por ejemplo, cuando el «yo poético» de una epístola inicial se sitúa en un papel de maestro moral, ¿el «yo poético» de la respuesta asume el papel de aprendiz? ¿Y cuando sucede al revés, y quien inicia la correspondencia —como dije ya, siempre el más joven excepto en el caso de Montemayor y Ramírez Pagán— se rebaja como aprendiz en el plano ético o literario? ¿Reacciona el destinatario aceptando ese rol en su respuesta? ¿Y, si lo que busca el emisor es consejo o apoyo de alguien con más experiencia vital, que le ayude en una situación psicológicamente complicada, recibe del destinatario soluciones, o este contesta desde la misma confusión?

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Diego Hurtado de Mendoza y Boscán

La epístola de Diego Hurtado de Mendoza a Juan Boscán²⁴ destaca por tener dos partes perfectamente diferenciadas en cuanto a la perspectiva del «yo poético». En la primera, hasta el v. 160, domina la tercera persona, ya que primero se traduce e imita con amplificaciones parte de la epístola I, 6 de Horacio sobre la imperturbabilidad, y después se desarrolla el retrato del sabio. Diego Hurtado

24. Cito esta epístola a partir de la edición de Díez Fernández, en Hurtado de Mendoza (2008: 176-185).

de Mendoza emplea la segunda persona o bien para sacudir la conciencia del destinatario con preguntas o consejos sobre cuestiones éticas, o para elogiarlo como poeta. Siempre intenta mantener el equilibrio entre la reflexión general y la apelación al destinatario. Por ejemplo, justo antes del largo pasaje en que describe la virtud y el sabio (vv. 94-159), introduce consejos a Boscán, para subrayar la vinculación entre sus ideas éticas y su relación con él: «procura huir de él [del dolor]», «ten buen tino» (v. 90), «ten la rienda [al deleite]» (v. 93). Este respeto permanente a las normas epistolares, que no se encuentra en muchas de las epístolas del corpus, que se asemejan a monólogos, se pone de manifiesto también en un elemento esencial, la irrupción del «nosotros». En la segunda parte de la epístola, la más personal, puesto que describe su ideal de vida pero ya no parte de ningún modelo horaciano, el predominio de la tercera persona se ve sustituido por el de la primera persona, que se encuentra casi en cada verso.

A continuación, voy a examinar si la respuesta de Juan Boscán a Diego Hurtado de Mendoza²⁵ mantiene una cierta correlación con la anterior respecto a la presencia del «yo poético»; y terminaré el análisis del sujeto lírico de ambas epístolas comparando cómo se configura en cada una de ellas, si hay similitudes o diferencias, y la relación que se establece entre ambos. Como ya se ha señalado²⁶, Boscán dialoga con la epístola de Diego Hurtado, pues comienza abordando el mismo tema que éste había destacado en la primera parte de la suya: la imperturbabilidad. De este modo, mantiene la coherencia en la comunicación epistolar. Pero no solo lo logra escogiendo el mismo tema de reflexión en el inicio, sino que, al igual que había hecho Diego Hurtado, articula su epístola en dos partes claramente diferenciadas: una más abstracta (vv. 1-126) en la que reflexiona sobre ideas éticas, adaptando el pensamiento horaciano de la epístola «Nil admirari» desde su punto de vista personal, pero sin aportar muchas novedades; y otra tremendamente innovadora y autobiográfica (vv. 127-403), en la que ofrece su vida actual como modelo a seguir. La preocupación de Boscán por mantener la vinculación con Diego Hurtado y hacerle partícipe de sus ideas se advierte desde los primeros tercetos de preámbulo meta-literario, en los que, en muchos de los versos, se fusionan la primera persona del singular con la segunda: «*Holgué, señor, con vuestra carta tanto*» (v. 1), «*cobré tino en la luz de vuestro fuego*» (v. 6), «*vuestra musa valió luego a la mía*» (v. 9), «*vuestra mano añudó mi roto hilo*» (v. 10), «*a mi alma regó vuestra corriente*» (v. 11). La segunda mitad de la epístola de Boscán, mucho más extensa, está articulada en torno a la primera persona del singular, pues expone su ideal de la dorada medianía (vv. 100-126) y después describe su adaptación personal de ese principio aristotélico, a través del matrimonio y de la alternancia entre vida urbana y vida campestre. En la parte en la que describe su vida matrimonial, su vida ideal alcanzada, el «yo poé-

25. Cito esta epístola a partir de la edición de Ruiz Pérez, en Boscán (1999: 437-450).

26. Ruiz Pérez (1999: 448).

«señor»), se centra en su propia experiencia, y cuando reaparece el «nosotros», ya no engloba a emisor y a destinatario, sino al emisor y a su anónima esposa. La enumeración de verbos en primera persona del plural para referirse al «yo poético» y a su mujer solo se altera con la descripción del regreso de ambos a la ciudad y el reencuentro con los amigos, Durall, Jerónimo Agustín, y Monleón, que pasan a estar incluidos en el «nosotros».

Con respecto a cómo se configura el «yo poético» de ambas epístolas, excepto en el plano literario, en los otros dos la construcción es muy distinta. En el campo psicológico, Diego Hurtado construye un «yo poético» que es claramente infeliz y que no está satisfecho con su vida real, como se ve a partir del v. 160, cuando expresa sus deseos de ser dichoso y libre de pasiones, de ser olvidado por el mundo y de vivir en su «medianeza» una «sabrosa vida», libre de «las mareas de gobierno/ y de loca esperanza desabrida» (vv. 170-171). Es decir, el sujeto lírico desearía cambiar su personalidad fantasiosa, dominada por las locas esperanzas, y su oficio de embajador, sujeto a los vaivenes de los poderosos. Al final de la epístola declara su rechazo de la ambición y del dinero y reitera su deseo de vivir medianamente. A lo largo de la segunda parte de la epístola, se puede deducir de los deseos que expresa el «yo poético» cuáles son las carencias que socavan su vida real: si fantasea con la vida de sencillos placeres del campo, es porque no soporta más la vida urbana; si sueña con desempeñar labores agrícolas, es porque está cansado de las diplomáticas; si desearía enseñar a los labradores y escuchar sus vidas, es porque no aguanta más el contacto con los cortesanos e intelectuales; si imagina que sus amigos van a visitarlo y se deleita con su conversación y sus risas, es porque está alejado de ellos; y, lo más importante, si construye su ideal en torno a la correspondencia amorosa de Marfira, y en torno a la convivencia con ella en el campo, es porque no se trata de un amor real. El «yo psicológico» de la respuesta de Boscán es completamente distinto, puesto que, casi de forma insultante si se tiene en cuenta la insatisfacción de su corresponsal, proclama su felicidad en todos los sentidos: en el amor, en la vida cotidiana, en los aspectos materiales... Si el «yo poético» de Hurtado de Mendoza se proyecta como infeliz en el presente, y feliz en el condicional o en subjuntivo de sus sueños; el «yo» de Boscán se muestra feliz en el presente e infeliz cuando rememora su pasado. Si la causa fundamental de la insatisfacción del «yo» construido por Diego Hurtado es una dama que, en ese momento, huye de él, le quiere dañar, y le destruye con su cruel ira; la que ha traído la felicidad al sujeto lírico de Boscán es su esposa, que ha transformado todo lo que era dolor y penalidad en alegría y disfrute. Esta configuración psicológica del «yo poético» de la epístola a Boscán está muy relacionada con la ética. Es el estado de felicidad que ha hallado el que le concede autoridad para aconsejar a su interlocutor, como un maestro que ha llegado al culmen de la sabiduría vital, sobre cuál es la solución a todos los males, tanto anímicos como morales. El matrimonio no solo ha llevado al sujeto lírico la felicidad y la alegría sino que también supone una vía de amar «castamente», de ser fiel a la moral cristiana. En esto también contrasta con Diego Hurtado de Mendoza, cuyo

«yo» expone una serie de ideas morales, casi todas provenientes de la ecléctica ética horaciana, de su simbiosis de estoicismo y hedonismo, lo que le concede una cierta autoridad, en tanto que imparte consejos, pero no desarrolla un ejemplo práctico de dichas ideas que le confiera verdaderamente el papel de maestro. En la epístola de Boscán, es la experiencia vital y no su pensamiento teórico la que convierte al sujeto lírico en un modelo a imitar, en una encarnación de un ideal ético, la dorada medianía. Además, es un sujeto lírico que no se describe a sí mismo como perfecto y sabio, sino que reconoce su proceso de aprendizaje, sus errores y su metamorfosis. En la epístola de Diego Hurtado, hay un pensamiento ético que emite el sujeto lírico que no se corresponde con su estado anímico ni con su experiencia vital, por lo que no resuena en el lector con tanta fuerza y eficacia, no tiene un carácter didáctico tan logrado. Además, se muestra como inferior a Boscán en tanto que al final de la epístola somete sus pensamientos a su juicio de «hombre diestro» (v. 272), no como es él, y le invita a desengañarle si está equivocado.

Por último, la configuración literaria del «yo» es aquella en la que ambas epístolas más se asemejan. Diego Hurtado de Mendoza dedica seis tercetos, al comienzo, a elogiar a Boscán como poeta, al que otorga la corona de laurel; a la amada y musa de este; alaba su estilo que supera la realidad de las cosas, pues su lengua muestra el sujeto como él quiere, y no como es; y describe la admiración que suscita entre «mil hombres» y entre «el pueblo», que siempre esperan más de él. Al mismo tiempo que su talento innato, valora el esfuerzo que Boscán dedica a escribir, al anochecer y al amanecer. Al final, cuando invita a Boscán a disfrutar de su retiro, no alude a su condición de poeta, sino a que él y Durall estarán cansados «uno de pleitos, /el otro de juzgar» (v. 201); y no menciona los pasatiempos literarios entre las actividades que podrán compartir los amigos, sino las conversaciones y las risas. Solo en el desenlace de la fantasía con los amigos y la amada hay una nueva referencia a la condición de Boscán como poeta laureado, cuando Marfira, la amada del «yo poético», le regala al primero —no al segundo— la corona de arrayán y oro. Esa misma corona, según el sujeto lírico, se apartaba de su frente en el v. 51, por lo que en varias ocasiones admite su inferioridad respecto al destinatario en referencia al Parnaso.

Boscán, sin embargo, no acepta, ni siquiera con falsa humildad, su condición de maestro literario y poeta laureado, pese a su mayor edad y a su papel innegable como primer innovador de la poesía renacentista en castellano, tanto en su idea de adaptar la métrica italianista como en sus primeros ensayos prácticos, papel del que presume en otros escritos como la carta a la duquesa de Soma. Al contrario, dedica los cinco primeros tercetos de su epístola a dar la vuelta a los elogios de Diego Hurtado, dado que le presenta a él como el responsable, con su carta, de haberle devuelto la inspiración, de haberle indicado el camino a seguir, de haberle prestado a su musa, y de haber regado su alma con su «corriente» (entiéndase como su «pensamiento» o como el discurrir de sus tercetos). Se sitúa, por tanto, en posición de inferioridad, pues había olvidado su canto, su pensamiento estaba por los suelos, estaba a oscuras, no recordaba su soñoliento estilo, su hilo poético estaba

roto y su alma estéril, hasta el momento en que recibió la epístola. En el resto del poema de Boscán, apenas hay referencias a su condición como poeta. Hay alguna que puede tener un doble sentido, como cuando critica la hipocresía de la que se reconoce culpable, de hablar bien, con «magníficas sentencias componiendo» (v. 87), y de obrar mal. O cuando dice «bástame alguna vez dar fruto alguno/en lo demás conténtome de flores» (vv. 101-102), puede interpretarse en relación con su comportamiento ético o sus obras morales, o puede también referirse a la teoría horaciana del «docere et delectare», aquella que Juan Hurtado de Mendoza instaba a seguir en su epístola, abandonando la poesía vacua por la religiosa. Por lo demás, hay alusiones a la condición del sujeto lírico de lector de filosofía (de Xenócrates, de Platón, y sin duda de Aristóteles pues defiende su principio del *aurea mediocritas*); como filósofo («con mi filosofar triste y pensoso», v. 168; «allí podrá mejor filosofarse», v. 229), cuyos pensamientos vanos reescribe su esposa; como lector de épica y lírica clásicas junto a esta esposa... Pero la única mención de su condición de poeta está en el verso «no cura mi pluma de ser vana» (v. 342), con el que renuncia a la poesía erótica al excluir de su narración las actividades nocturnas del matrimonio; y en la promesa final de que habrá más mensajeros, es decir, más epístolas. Después, no vuelve a elogiar a Diego Hurtado ni a hablar de su propia poesía, solo reconoce el «saber sabroso y agradable», tanto en latín como en romance, del amigo común Jerónimo Agustín.

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Tomás Gomes y Alonso Núñez de Reinoso

La epístola de Tomás Gomes a Núñez de Reinoso²⁷ desempeña el mismo papel que la de Boscán, ya que en ella un sujeto lírico que, aunque no lo explicita ni desarrolle su autorretrato, está satisfecho con su vida, exhorta al destinatario a que lo imite. Sin embargo, mientras que Boscán centraba su epístola en describir un modelo de vida positivo, sin criticar ni invitar a cambiar a su destinatario más que implícitamente, por contraste; Tomás Gomes no dedica espacio a la vida del «yo poético», sino que se centra en la del «tú», aunque se sobreentiende que ambos tienen actitudes contrarias. Otra gran diferencia radica en que el «yo poético» de Hurtado de Mendoza y el de Boscán, como los propios autores, escribían desde una gran distancia del otro, tanto física (uno, en Italia, otro en Barcelona), como vital (uno, insatisfecho y soltero, con una vida itinerante; otro, satisfecho y casado, con un hogar y una vida estable); mientras que Tomás Gomes y Núñez de Reinoso, según los datos ahora conocidos²⁸, intercambian sus epístolas desde la cercanía, tanto física (o en Ferrara o en Venecia, ambos

27. Cito esta epístola a partir de la edición de Teijeiro, en Núñez de Reinoso (1997: 208-214).

28. Remito a la tesis doctoral para los datos acerca de la identificación de Tomás Gomes y de Núñez de Reinoso.

al servicio de doña Beatriz de Luna como agentes comerciales, y posiblemente habitando en un mismo lugar) como vital (ambos cristianos nuevos forzados al exilio y salvados de su precaria situación gracias a la generosidad de una poderosa protectora, cristiana nueva como ellos).

El «yo poético» de Tomás Gomes es prácticamente invisible, no hay un autorretrato, sino que la epístola está orientada hacia el «tú», porque su función es claramente tratar de sacudir la conciencia del destinatario y de cambiar su comportamiento. Ello explica que el «yo» se disculpe al principio y al final, y que disimule su superioridad mediante el recurso de la tercera persona que en realidad es un disfraz para sí mismo.

La respuesta de Núñez de Reinoso a Tomás Gomes²⁹ presenta un tratamiento del «yo poético» completamente distinto, puesto que casi toda la epístola está escrita en primera persona, en una especie de monólogo o confesión de sus sentimientos y preocupaciones. Sin embargo, Núñez de Reinoso no olvida que, para lograr una verdadera comunicación epistolar, tiene que insertar apóstrofes y llamadas de atención al destinatario. Además, ambos comparten las referencias extra-textuales. Pese a que en ninguna de las dos epístolas aparecen versos directamente dirigidos a «la Señora» y protectora de ambos, Beatriz de Luna/Gracia Nasi, y el libro con el que se imprimen está dedicado no a ella, sino a su sobrino Juan Micas (después, tras el exilio final a Constantinopla, Joseph Nasi, duque de Naxos y favorito del sultán otomano), es evidente que se trata de un elogio indirecto, y que lo que buscaban Tomás Gomes y Alonso Núñez de Reinoso era que sus palabras de loa y gratitud llegaran a los oídos de aquella que los había salvado de la pobreza dándoles un trabajo en el exilio. Esto muestra que, muchas veces, además del destinatario primero; y del destinatario general, el público lector si fueron dadas a conocer, las epístolas cuentan con un destinatario secundario encubierto al que el emisor se dirige de forma indirecta, al que el poema busca conmover. Así como Diego Hurtado de Mendoza, al insertar en su epístola a Boscán un pasaje dirigido a su amada «Marfira», probablemente buscara agradar a la persona real oculta bajo ese disfraz, seguramente doña Marina de Aragón; o Juan Boscán, al convertirla en protagonista de su epístola y de la segunda parte de su cancionero amoroso, homenajeara a su esposa, Ana Girón de Rebolledo, tanto Tomás Gomes como Alonso Núñez de Reinoso desean adular, en compensación por su ayuda, o para obtener más favores, a doña Beatriz de Luna, si bien no la mencionan expresamente sino solo con el sobrenombre con el que era conocida entre la «Nación portuguesa» de cristianos nuevos exiliados, «la Senhora». Es la misma técnica empleada por Diego Ramírez Pagán en su respuesta a Jorge de Montemayor, en la que elogia veladamente a sus protectores.

Respecto a la configuración del «yo poético» de cada una de las epístolas de este intercambio, se encuentra el mismo reparto de papeles que en el de Diego Hurtado y Boscán en el plano psicológico, que parece ser aquel en el que emisor

29. Cito esta epístola a partir de la edición de Teijeiro, en Núñez de Reinoso (1997: 215-221).

y destinatario más se distinguen y complementan. La diferencia radica en que el «yo feliz» es en este caso el primero que escribe, y el «infeliz» el que le responde. El sujeto lírico de la epístola de Tomás Gomes no expresa su satisfacción de manera abierta, sino que esta se deduce de los argumentos con los que trata de sacar al destinatario de su melancolía, nostalgia y desazón, especialmente desde el v. 120 en que trata de reivindicar los bienes de la vida presente, que son los mismos de los que él disfruta. Sin embargo, no muestra la falta de empatía del «yo poético» de la epístola de Boscán, que reiteraba su felicidad y satisfacción sin tener en cuenta que ello podría entristecer aún más al destinatario al hacer más evidente aquello de lo que carece. En todo momento, el «yo poético» construido por Tomás Gomes se vuelca con el «tú poético» y siente con él sus penas, por lo que muestra empatía y solidaridad con él, aunque no comprenda su reacción anímica y trate de desengañarle y sacarle de su idealización del pasado y su desprecio del presente. El sujeto lírico proyectado por Núñez de Reinoso muestra una cierta evolución, desde el estado anímico pesimista hasta un intento por apreciar lo bueno de su situación actual: la amistad con el destinatario y los bienes que de ella obtiene, y la protección de «la Señora». Además, establece un verdadero diálogo psicológico con el «tú», ya que intenta matizar las palabras de este y explicarle cuál es la causa de sus males, enfatizando que no es tanto una cuestión física o material (de la distancia de su patria o de la austeridad con que vive) sino anímica y metafísica, una angustia debida a la melancolía y al paso del tiempo, que le atenazan porque no se encuentra a sí mismo. El «yo» es consciente de que solo la fortuna de tener a tan buen amigo debería absorberle y distraer sus oscuros pensamientos: «¿Cómo con siempre pensar/ en vuestro merescimiento,/ tengo tiempo de penar/ ni de siempre me mostrar/ tan triste, tan descontento?» (vv. 101-105). Pero muestra su incapacidad para cambiar de estado de ánimo: «de andar sentido/ de mí mismo yo me [e]spanto» (vv. 99-100). Nótese que el estado de ánimo del sujeto lírico se asemeja al de la poesía amorosa cancioneril, así como los recursos estilísticos empleados, como la *annominatio* «pensar»-«penar» en las palabras-rima.

Éticamente, como en la mayoría de las epístolas, las posturas de los sujetos líricos se acercan más. Por un lado, el «yo poético» de la epístola de Tomás Gomes desempeña un innegable papel de maestro ético, pues admite que quiere «reprender» y «desengañar» a su destinatario, y que sus ideas buscan causar una reacción en el comportamiento y la actitud de este, no se trata solamente de una reflexión teórica. Hay, por tanto, una finalidad didáctica que lo sitúa en una posición de superioridad, como quien, desde una mayor sabiduría o una actitud más sana mentalmente, sabe qué es lo que debe hacer el «tú» para encontrarse mejor y para actuar de modo justo (parece haber una cierta recriminación y aviso de que, si no aprecia los favores de su protectora, puede acabar perdiéndolos). Sin embargo, la humildad con que el «yo» acepta su posible falta de entendimiento o de penetración en el ser humano y su rechazo del papel de «Dios» que conoce el interior de los hombres, o de «predicador» que emite normas de conducta, rebajan esta

superioridad del sujeto lírico y le confieren un papel de aprendiz, que admite estar equivocado, reconoce la sabiduría de su interlocutor, y le pide consejo a su vez. El «yo» de Núñez de Reinoso, pese a ello, no recoge esta invitación, y en su respuesta no emite consejos ni critica al destinatario, sino que en todo caso le acusa suavemente de dureza, cuando le sugiere que bastantes penas tiene como para recibir reprehensión, que lo que necesita es perdón y comprensión, que los amigos queridos lloren por él (vv. 141-150). En algunos pasajes, la seguridad con la que Reinoso expresa sus ideas éticas, en forma de sentencias, indica que considera que puede ejercer como maestro: «quien no espera bien,/ no puede sufrir ya mal» (vv. 134-135). Además, emite buenos deseos para su destinatario, que en cierto modo pueden interpretarse como consejos, aunque expresados con mucha delicadeza: que no se marche a buscar reinos extraños³⁰ (sin duda una referencia a la posibilidad de continuar el exilio hacia Constantinopla, como de hecho sucedió), que no pierda el tiempo, que sea comprendido por la gente con la que habla... Pero al mismo tiempo, el «yo» proyectado por Reinoso se muestra inferior éticamente al «tú», y se revela como su aprendiz y como dependiente de él: «yo lo pago con amor/ que no tengo más que dar. /Vos, con vuestro gran saber/ enmendáis todos mis daños» (vv. 54-57), «para vivir me dais medio» (v. 62). De todas las correspondencias del corpus, es aquella en la que el segundo en escribir muestra más agradecimiento hacia su destinatario y primer emisor, y no por motivos literarios —por inspirarle u honrarle con su epístola—, sino psicológicos y éticos. En esto se asemeja a la reivindicación de los bienes de la amistad que hace el «yo poético» de la epístola de Garcilaso a Boscán.

Por último, en la configuración del «yo lírico» como poeta, ambas epístolas vuelven a diferenciarse. En la de Tomás Gomes el «yo» no se refiere en ningún momento a su condición de poeta, quizá porque este autor solo lo era de forma ocasional y no necesitaba, por tanto, proyectarse de esa manera ante el resto de escritores que pudieran leer su poema. La finalidad extrapoética de esta epístola, de haberla, no sería socio-literaria, es decir, reivindicar un lugar en el campo literario, alcanzar la admiración de otro escritor o presumir de las propias dotes poéticas; sino psicológica: intentar cambiar el comportamiento y la actitud de su compañero de oficio y de infortunio. Por ello, las únicas referencias a la escritura que hay en este poema son para mencionar las obras del destinatario, del que sí se destaca su condición de poeta, además de su «pecado» (su origen judío). Entre las actividades y actitudes cotidianas del «tú» que enumera y que parecen

30. Este consejo remite a la máxima estoica formulada en los versos horacianos «mutant caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt» («mudan el cielo, no el alma, quienes corren allende el mar»), presente precisamente en una epístola, la I, 11, v. 27 (Q. Horacio Flaco: 2002: 71-72). Séneca lo retoma en su epístola XXVIII a Lucilio, «Animum debes mutare, non caelum», y hay otras formulaciones de Cicerón, Lucrecio... Aunque es Séneca el que más critica el cambio de residencia para intentar mejorar el estado de ánimo, como señala F. Navarro Antolín (2002: 72: n. 16).

corresponderse con lo que hoy en día llamaríamos un «cuadro depresivo»³¹: el insomnio, la desgana en la comida, el descuido en el vestir y en el lugar, la poca atención a la conversación y a la compañía, la búsqueda de la soledad... Aparece, en la quinta estrofa, la escritura. El «yo» no elogia en exceso las obras del «tú», solo destaca su gentileza, y las describe como autobiográficas («de vuestras penas y males/ escribís noches y días», vv. 41-42), hiperbólicas («las pintáis más mortales/ que el planto de Jeremías/ ni las furias infernales», vv. 43-45), y alegóricas (finge que se trata de un pastor que tiene en Lombardía amores con la Tristeza). Varias estrofas después, cuando Gomes constata cómo los males del «tú» empeoran cuando se cruza con viajeros que van o regresan de España, lo que acrecienta su melancolía, destaca que el efecto de este empeoramiento del estado anímico es que se refugia a escondidas y compone una obra sobre «el pastor desterrado», es decir, sobre su propia experiencia bajo una máscara pastoril³². La última alusión a la condición de «creador» del «tú» está en la antepenúltima estrofa, cuando le dice «pues tantas cosas sabéis/ de hombre muy ingenioso» (vv. 162-163) y que «sabe componer/ del tiempo la cualidad» (vv. 167-168). Como puede verse, en realidad el retrato que se dibuja del destinatario como poeta no parte del elogio, sino que se parece más al autorretrato que Garcilaso trazaba de sí mismo en su elegía y en su epístola, en las que destacaba la capacidad de la escritura para consolar, distraer y aliviar de las desgracias y preocupaciones.

En la respuesta de Núñez de Reinoso, el «yo» tampoco se reivindica como poeta, aunque sí se reconoce como tal, y sus reflexiones ahondan, como en el caso anterior, en la estrecha relación entre escritura y estado anímico. Si bien Tomás Gomes relacionaba la tristeza del destinatario con su creación (cuando hilaba la narración de un estado desgraciado con el hecho de que compusiera algo sobre esa tristeza), para Núñez de Reinoso esa pena no es el motor de la poesía, sino un obstáculo para la calidad de la misma. Así, en la primera estrofa el «yo» admite su falta de sabiduría (mostrándose como un aprendiz) pero no achaca a este motivo los defectos de su poema, sino a la falta de reposo y sosiego, pues «escribir versos requiere/ en trabajos no pensar, / y quien esto no tuviere, / ninguna cosa que hiziere/ se podrá ver ni mirar» (vv. 6-10). Es decir, el «yo poético» de Núñez

31. Esta asociación del estado de ánimo del sujeto lírico con un cuadro depresivo, que se asocia a la lírica subjetiva e intimista opuesta a la poesía social y cortesana, ya ha sido apuntado con respecto a otros poemas: Marco Santagata (2005) ha definido como *accidia* o *aegritudo* la enunciación lírica de Petrarca en su *Canzoniere*, por ejemplo en el soneto «La vita fugge...» y en el *Secretum*.

32. El empleo de máscaras pastoriles en el contexto epistolar aparece también en autores italianos como Nicolò Franco (1515-1570), cuyo corpus ha estudiado Ponce (2015) (2016). En Italia hay una corriente mucho más intensa de academias pastoriles y de intercambios epistolares y de églogas campestres o piscatorias entre poetas con sobrenombre bucólico. En el caso de Franco, analizado en Ponce (2015) se produce en cartas en prosa (c. 850), no en verso, de carácter satírico y polémico, no ético, pero lo que tiene en común con el corpus analizado en este artículo (especialmente con Montemayor-Ramírez Pagán) es que el empleo de máscaras pastoriles siempre se da en el contexto de un intercambio entre poetas, y que revela el deseo de retirarse de la corte y de la servidumbre del mecenazgo.

de Reinoso reconoce que la poesía que proviene del sufrimiento carece de interés público, y por tanto no debería enseñarse, algo que el autor contraviene cuando publica su novela bizantina y sus versos, marcados claramente por la tristeza. En la segunda estrofa ahonda en la idea de que ningún poeta es capaz de escribir nada de calidad si no está en calma: «Mis bienes todos perdidos [...] / mis pesares tan crecidos [...] / por lo cual yo no espero / cosa buena aquí escribir» (vv. 11-17). El «yo», por tanto, rebaja desde el inicio las posibles expectativas del destinatario y de los lectores secundarios sobre la calidad de la obra; pero al tiempo que se denigra de ese modo, se justifica: no es que estos versos carezcan de valor por su falta de dominio como poeta, sino que se debe a las circunstancias, dado que «Homero / si muriera como muero / pudiera menos dezir» (vv. 18-20). Esta comparación con el poeta canónico por excelencia implica en realidad un auto-elogio, en tanto que el «yo» se pone a la altura de Homero, e incluso por encima de él, ya que al menos es capaz de expresar más de lo que el griego podría si estuviera en su crítica situación. A continuación vuelve a mostrar su humildad al calificar a su musa de «vestida / de tristeza y mal compuesta» (vv. 21-22), «descontenta y desabrida» (v. 24). Y, en una clara imitación de Garcilaso en su epístola a Boscán, justifica que pese a ello continúe la escritura porque la amistad que les une es tan estrecha que solo es necesaria la libertad, no cuidar el estilo sino componer con «descuido suelto» (v. 31), «sin rodeos» (v. 32) y sin «pesadumbre curiosa» (v. 35). Tras este preámbulo introductorio, no hay más referencias a la condición de poeta o al valor de los versos del sujeto lírico.

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Jorge de Montemayor y Juan Hurtado de Mendoza

La epístola de Jorge de Montemayor a Juan Hurtado de Mendoza³³ es una de las que tiene un menor desarrollo del «yo poético» y un mayor predominio de la reflexión abstracta, en este caso más religiosa que filosófica. Por ello, los tercetos formulados en primera persona del singular se sitúan al principio del poema, en el preámbulo meta-literario sobre la propia escritura de la epístola.

En la respuesta de Juan Hurtado a Montemayor³⁴, que duplica en extensión a la anterior (algo inusual), alternan partes más personales con otras en las que se insertan, de modo más habitual que en otras epístolas, episodios en tercera persona: un chiste (vv. 43-48, sobre la «vejezica» analfabeta que vence a Platón y a Aristóteles), una anécdota (la del hombre de hierro en los vv. 52-57), un cuento (la historia de la filosofía clásica hasta el cristianismo, en los vv. 58-77), una

33. Cito esta epístola a partir de la edición de Avalle-Arce y Blanco en Montemayor (1996: 418-421). He cotejado con la edición de 1554 (ejemplar U/744 de la BNE) y hallado una errata, en el v. 6, «influyera» debe ser «instruyera».

34. Cito esta epístola por la edición de Montemayor (1996: 422-430).

descripción abstracta del hombre religioso (vv. 79-99), la comparación entre el alma inocente y la malvada (vv. 109-129), el retrato del alma devota (vv. 145-153), un discurso sobre la inmortalidad del alma, la fe y la redención (vv. 208-234), y un retrato de los monjes como modelos de virtud (vv. 268-285). Con respecto a la primera persona del singular, se encuentra de forma reiterada en los primeros veintiocho versos, en los que el sujeto lírico muestra su agradecimiento por haber recibido una epístola cuando nadie le escribía, y por haber podido escribir una inspirada por esta, pese a sus defectos; y rechaza los elogios recibidos.

Respecto a la coherencia entre la configuración del «yo poético» en ambas epístolas, es mayor que en otras correspondencias: no hay un reparto de papeles tan complementario entre un «yo» infeliz y uno «infeliz». En el terreno psicológico, Jorge de Montemayor apenas traza un borroso retrato de su sujeto lírico, a diferencia del detalle con que lo construye en sus epístolas a Francisco Sá de Miranda y a Diego Ramírez Pagán. Como esta es una epístola muy abstracta, en la que se recogen las ideas, pensamientos y preocupaciones metafísicas del «yo», pero no su vida real, es muy difícil determinar cuál es su estado anímico. Parece que el «yo» parte de una cierta desazón, la que le provocan tantas preguntas sin respuesta, tantas dudas de carácter religioso que solo no sabe resolver por falta de formación o conocimiento; pero al mismo tiempo, muestra seguridad al presentar sus indagaciones, y esperanza en que la respuesta del destinatario pueda mejorar su estado de incertidumbre. El sujeto lírico que proyecta Juan Hurtado, con mucho detalle, es bastante fluctuante pero por lo general parece que tiende a la tristeza y a la insatisfacción, aunque el hecho de recibir la epístola de Montemayor le haya animado y sacado de sus «desiertos», es decir, de su retiro. Su estado de insatisfacción, confusión, locura y anulación se deduce de afirmaciones como: «si no sabes quién soy/ yo soy ninguno,/ como decía Ulysses al Cíclopa»³⁵ (vv. 178-179), reinterpretación de la estrategia del inteligente Ulises; «mis traças y designios me persiguen,/ mis mismas iras descaecer me hacen» (vv. 246-247), «unos el seso tienen en la coca³⁶/ otros diz que en la boca el seso tienen/ mas donde quiera mi cordura es loca» (vv. 259-261).

Éticamente, ambos sujetos líricos coinciden en situarse en un término medio: ni son modelos de virtud ni tampoco pecadores célebres. Por una parte, el «yo

35. Aunque pueda parecer una errata por «cíclope» de la primera edición en que aparece la epístola de las de Montemayor (1554: 253v), «cíclopa» es correcto, como indica la rima, ya que rima con «estopa» y «topa» como es pertinente en los tercetos encadenados.

36. Aunque pueda parecer una errata, «coca» aparece tal cual en la primera edición que recoge la epístola de las de Montemayor (1554: 255v), y dado el gusto de Juan Hurtado por los coloquialismos, podría tratarse de la acepción coloquial de «cabeza» (acepción 4ª según el diccionario de la R.A.E.), si bien no aparece en el *Tesoro* de Covarrubias. En el CORDE aparece en el periodo 1530-1560 con la acepción de la hierba indígena, no con otra. Por el juego de alternancia entre «boca» y «coca» también podría referirse al refrán «Habla la boca por do paga la coca», de cuya difusión da cuenta el hecho de que fuera recogido por Hernán Núñez (1549), por Sebastián de Horozco y por Correas.

poético» que construye Montemayor se reconoce inseguro respecto a sus conocimientos de ética cristiana, pues pide consejo sobre diversas cuestiones del comportamiento humano desde el punto de vista religioso. Admite su ignorancia y busca, con esta epístola, que su entendimiento obtenga provecho de la sabiduría del destinatario, al que sitúa como maestro. Dice no entender, no alcanzar ni un cabello, de temas tan sensibles como el libre albedrío. Sin embargo, esta humildad se compensa por el valor que concede al mismo hecho de especular, a su búsqueda del conocimiento («intento justo y razonable», v. 30); por la satisfacción que le produce su intento de comprender las cuestiones más difíciles; por la orgullosa narración de sus investigaciones... Y, sobre todo, su magisterio se advierte en las conclusiones a las que ya llegado respecto a algunas cuestiones. Ha cotejado las inclinaciones del alma con las del cuerpo y las ha hallado desiguales: «si el hombre superior a un bien se inclina/ declina el inferior a diez mil males» (vv. 47-48). Y, al final, ha concluido que las inclinaciones o pasiones del ser humano no tienen freno, y siempre vence la sensualidad sobre la virtud (vv. 127-132). Además de estas ideas que ha alcanzado tras su filosofar, el «yo poético» demuestra tener un gran conocimiento de los filósofos gentiles, pues, al igual que el de las epístolas portuguesas de Sá de Miranda, enumera una decena de los principales y sus ideas sobre el alma: Demócrito, Erasístrato, Teófilo, Parménides, Epicuro, los estoicos, Diógenes, Jerjes, Empédocles, y Aristóteles (del que cita *De anima*). En cuanto a su comportamiento ético, no hay referencias al mismo.

Esta misma ambivalencia entre maestría e inseguridad se encuentra en el sujeto lírico de la epístola de Juan Hurtado de Mendoza. Por un lado, aunque reconoce «ver en los gentiles dichos buenos» (v. 101), no parece tener un dominio de la ética clásica como el de su interlocutor, quizá por desinterés, dado que considera que aquello en lo que los filósofos antiguos acertaron es lo que coincide con el pensamiento cristiano, las «prendas del divino manto» (v. 102). Así, en aquello que considera más importante, sí muestra un gran dominio: conoce y explica el pensamiento cristiano, tal y como requiere de él su interlocutor. Acepta, con todo, su inseguridad respecto al mérito de sus letras o la finalidad de las mismas, en tanto que teme que en realidad no busque la moral sino la gloria: «digo entre mi temblando: “Tal atiende/ el que por interés o vana gloria/ de trabajosas letras prendas vende”» (vv. 106-109). Asimismo admite su comportamiento lejano de la virtud, al criticarse por su gran soberbia con respecto a la filosofía, y agradece que el «tú» le haya alabado tanto, porque aunque no está de acuerdo con los elogios, el haberle elevado ahora le obliga a esforzarse en dar lo mejor de sí: «a ser yo tal me obliga,/ por útil tentación que en mí menea» (vv. 154-156). El autorretrato moral más oscuro se refiere a su entrega a las pasiones (quizá a la sensualidad), y a su falta de autocontrol y su flaqueza, críticas que también se hallaban en el «yo poético» de la respuesta de Juan Hurtado a Alvar Gómez de Castro. Emplea la metáfora del fuego y de la estopa, que se en-

cuentra igualmente en la epístola de Alcázar a Cetina³⁷, y de la que Jesús Ponce³⁸ indica su posible interpretación erótica, si se tiene en cuenta el doble sentido de «fuego» y «estopa»: «... soy cual fuego de la estopa/ que luego se arde mi afición y ira/ rendido a qualquier pena que me topa» (vv. 181-183). En otro pasaje, el «yo» reconoce su frialdad respecto al trato de la inmortalidad, porque «de flor vana me mantengo» (v. 242); y que su único bien y joya es el hastío y agraz; pero al mismo tiempo proclama su deseo de enmienda: «tornando a Dios, de mí me vengo» (v. 246). En él, luchan, por tanto, sus «traças y designios», sus «iras», sus «ansias» (vv. 247-249) con su intento de volver la mirada hacia Dios, algo que pone en práctica en la misma epístola, cuyo tema central es el religioso, no el amoroso. Por esto no es de extrañar que al final de la epístola, el «yo poético» confíe en que la misericordia divina le salve del infierno al que sus pecados le condenan. En este sentido, es el «yo poético» más cercano al demonio del corpus, junto al de la epístola de Alcázar a su hermano Melchor, aunque en ese caso en forma de tentación femenina.

Por último, quiero destacar la paralela configuración literaria del sujeto lírico de ambas epístolas, que en ello se asemejan al modelo creado por Diego Hurtado de Mendoza y Boscán, en el que cada «yo» elogia al destinatario y se considera inferior a él, y el que responde reitera la inspiración que le ha supuesto el poema recibido, se entiende que por la mayor facilidad de crear a partir de un esquema previo (con el reto formal que supone, pero con la elección de metro, estrofa y temas resueltos). El «yo» que construye Jorge de Montemayor, muy parecido en esto al de su epístola al también maestro Francisco Sá de Miranda, y muy distinto del de la enviada a su igual, Diego Ramírez Pagán, desearía contar con la ayuda de Marte, Apolo y Mercurio a la hora de escribir su epístola; pues considera una osadía dirigirse a Juan Hurtado de Mendoza, y lo achaca a un movimiento de su entendimiento, que busca aprender. Rebaja de este modo su epístola a una conversación («aunque yo hable/contigo», vv. 28-29), sin ninguna voluntad de estilo, sino solo de conocimiento. Aunque el verso «agotada/ tienes de mucho acá la insigne fuente» (vv. 8-9) es ambiguo, al no quedar claro si el destinatario ya no tiene inspiración, por habérsele agotado; o si, por el contrario, los demás poetas no pueden escribir porque él ha absorbido toda la inspiración y les ha dejado sin ella, el «yo poético» enseguida explicita que es inferior como literato, tanto en el contenido como en la forma de la poesía. Contrasta la «extraña erudición» (v. 31) de Juan Hurtado con su ignorancia, y el «delicado estilo» (v. 32) de él con su «grossera pluma» (v. 33). Sin embargo, al final de la epístola el «yo» chantajea de algún modo al destinatario con un elogio tramposo, porque dice que si no ha perdido la dignidad ni su ser perfecto, tendrá que recibir su

37. En los vv. 125-129 se señala que las campesinas encienden el fuego, cenan con su estopa en las ruecas y no le dejan cenar con sosiego, véase Alcázar (2001: 295).

38. Ponce (2014: 1128).

poema y responderle, para así mejorarle, porque es más «antiguo, docto y más discreto» (v. 138).

Las alabanzas de Montemayor a Juan Hurtado palidecen en comparación con las que este le dedica en su respuesta. En primer lugar, ensalza el mero hecho de dedicarle sus versos, de «resucitarle» del olvido al que le tenían sometido otros poetas (quizá se refiera a Alvar Gómez de Castro, que no le correspondía tanto como deseaba, o a otros poetas que nunca le habían escrito) y permitirle volver a escribir una epístola (pues tuvo que dejar de hacerlo en vista de que nadie le dirigía una). Esto se asemeja al agradecimiento mostrado por Boscán, que también responsabilizaba de su retorno a la escritura al hecho de haber recibido una epístola, pero con una gran diferencia: Juan Hurtado se lamenta de que nadie le escribía mientras que él había tenido que dejar de componer sus «cartas mensajeras mal corretas» (v. 7); y Boscán había recibido al menos dos poemas de Garcilaso, sin contestar a ninguno, que sepamos; y no había tomado la iniciativa de enviar a ningún poeta amigo una epístola. Si Montemayor se situaba en inferioridad respecto a Juan Hurtado, este cambia las posiciones, dado que señala que «a me llamar en metro descendiste» (v. 11), y «alçástete la sierra venerable/ de la contemplación» (vv. 28-29), lo que implica que Montemayor, como el sabio de la epístola de Boscán, observa desde lo alto, junto a las musas, y desciende de su lugar privilegiado para dirigirse a Juan Hurtado. Montemayor, pues, sirve como motor de la poesía de Juan Hurtado: «devo gracias a ti cien mil hazerte/porque tu Musa así me favoreisce» (vv. 139-140). En segundo lugar, Juan Hurtado dedica muchísimos versos a elogiar no a Montemayor como poeta en general, sino su epístola en concreto, tanto en la forma como en la elección contenido y la argumentación y erudición: «tus voces dulces netas» (v. 9), «tus tercetas/... con un estilo cándido y loable» (vv. 29-30), «de términos christianos te amparaste» (v. 35), «diversas opiniones recontaste» (v. 37), «de fe y razón dotado» (v. 131), «tu carta resplandesce/... demás de honrarme es bella y dota» (vv. 143-144), «epístola tan cuerda y tan amiga [...] la tendré por casi casi muro» (v. 157 y v. 160), «será leída y releída/ por tuya ser, y por medida y vida/y buenamente grave, comedida» (vv. 163-165), «sin pesadumbre [...] y sin faltarle granos, es de peso/ que la moneda buena serlo suele» (vv. 169-171). En una interesantísima reflexión meta-epistolar, el «yo» destaca que la epístola recibida no trata de amor (epístola amorosa), ni de desgracias (elegía), ni maldice ni murmura (sátira), ni lisonjea (epístola de alabanza). En tercer lugar, el «yo» elogia a través de su auto-degradación, cuando critica al destinatario por haberle ensalzado, achaca sus elogios al amor que le profesa, e incluso insinúa que se trata de una falsa humildad: «recuso / juez en mi loor tan favorable/ aunque en la ceguedad de amor te escuso» (vv. 25-27), «tírasme la piedra, el casco me untas» (v. 135), «el honrarme es lo que la enrudesce [a la carta]» (v. 144), «con alabanças me castiga [la carta]» (v. 159). Finalmente, el «yo poético», mostrando que es un poeta cristiano, pide ayuda a Dios para su musa (vv. 187-189), y señala que es el único que puede hacerlos valiosos: «mis metros poco al caso hacen/ si no es en cuanto

tengan de Dios prenda» (vv. 250-251). Mientras que los versos de Montemayor, según él, sí agradan a Dios, lo suyos son como pecadores, que confiesan pero no se enmiendan (vv. 253-255). La única disculpa que se concede el «yo poético» es que si su epístola está escrita en «estilo vagabundo», con escasa erudición, y si es demasiado extensa, y si además ha tardado tanto en responder, no es culpa suya, sino que es del primer emisor: «con tu letra diste al daño causa» (v. 307).

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Jorge de Montemayor y Francisco Sá de Miranda

Los últimos cuatro intercambios presentan una mayor complejidad estructural y discursiva, con muchos más cambios de perspectiva; y, al mismo tiempo, una mayor coherencia entre las dos partes de la correspondencia, pues la configuración del «yo» es igual en el primer emisor y en el destinatario primero y segundo emisor, tanto en el plano psicológico, como en el ético y moral, y/o en el literario.

La epístola de Jorge de Montemayor a Francisco Sá de Miranda³⁹ está construida en torno a la primera persona del singular, así en la primera parte metalingüística (vv. 1-51), como en el discurso que hace de su vida hasta el momento presente (vv. 52-119), en la descripción de su momento anímico actual (vv. 120-129), y en el elogio del destinatario (vv. 130-151). Desde el inicio se advierte el carácter innovador y el juego con las perspectivas poéticas, cuando el «yo» se dirige al principio del poema a un «tú» que no es el destinatario, sino su propia pluma, en los vv. 1-6 y 22-30. Se percibe claramente la diferencia de destinatario porque el sujeto lírico trata a su propia pluma de «vos» mientras que a Francisco Sá de Miranda le trata de «tú». La primera aparición del destinatario no es en segunda persona del singular, sino en tercera persona, lo que suaviza el hiperbólico elogio que le dedica: «siempre anda/en la corte de Apolo sublimado» (v. 17). Y, por ende, la primera mención a un «nosotros» no se refiere al emisor y al destinatario, sino al poeta y a su pluma. La presencia de personajes femeninos, en contraste con la masculinidad de emisor y destinatario, diferencia este intercambio del anterior entre Montemayor y Juan Hurtado, en el que habían desaparecido por el protagonismo de los temas religiosos, y lo asemeja a otros anteriores. Al de Diego Hurtado y Boscán, por la inclusión de la amada del sujeto lírico, «Marfida», pues se describe el proceso de enamoramiento, el amor correspondido, y la separación forzosa por los avatares vitales del «yo», aunque no se incorpora como personaje con el que se dialoga, como hacía el poeta-embajador, ni con el que se comparte la vida, como hacía Boscán, el gran adalid del matrimonio. Y

39. Cito esta epístola por la edición de Montemayor (2012: 325-330), que por desgracia no incluye la respuesta de Sá de Miranda. Previamente había editado el texto Montero (2009: 155-158), cotejando el testimonio manuscrito del *Cancionero de Luís Franco Correa* con el impreso de 1595, y determinando el segundo como más autorizado.

al de Tomás Gomes y Núñez de Reinoso, por la velada adulación a una figura femenina poderosa que ejerce de protectora al dar empleo al «yo poético», en este caso la princesa Juana de Austria, hija del emperador y madre del futuro rey de Portugal, descrita como «la estremada/de nuestra Lusitania gran princesa,/ en quien la Fama siempre está ocupada» (vv. 112-114). Esta princesa cumple la misma función que el destinatario, al elevar al «yo poético «con su saber estraño y su grandeza» (v. 117). Pese a ello, la gratitud que el sujeto lírico muestra por haberle acogido contrasta con la descripción de su infelicidad, ya que entrar a su servicio ha supuesto separarse de su amada, y perder a su musa, que está «cansada» (v. 119).

La respuesta de Sá de Miranda a Montemayor⁴⁰ está articulada de manera mucho menos personal que la que recibe, porque no introduce un discurso biográfico tan extenso y detallado. En la primera parte de introducción metapoética sí que predomina la primera persona del singular, para mostrar el temor y la dificultad que ha causado la obligación de responder (no se expresa aquí alivio o agradecimiento como en Boscán o en Juan Hurtado de Mendoza). Si bien alaba al «tú», con las mismas hipérbolos de raigambre clasicista que este le había dedicado, también le dirige el mismo reproche que Juan Hurtado le había dedicado al mismo Montemayor: que el haberle elogiado tanto le ponía en una situación de compromiso, puesto que se esperaba algo de él: «quien me loa me amonesta/ poniéndome delante de los ojos/ como en pintura, lo que seguir devo, /que en traje de loores son abrojos» (vv. 15-18). La inferioridad que muestra frente al «tú» no se limita al plano poético, sino que afecta también a la elección del tema: no quiere tratar acerca del amor, porque Montemayor ha alcanzado la cumbre en esas lides, tampoco de la vida por la complejidad del tema... Así que finalmente opta por el elogio al destinatario, incluida una extensa digresión sobre su lugar de nacimiento, en la que inserta un excursus con información histórica sobre la época musulmana, y hechos legendarios que toma del *Cantar de Roncesvalles* y de otras obras literarias como el *Orlando furioso* de Ariosto, y el *Orlando enamorado* de Boiardo. Solo en el v. 73 se introduce una parte más personal, en la que el «yo poético» habla de su vida retirada cerca del lugar de nacimiento de su destinatario, y de su dedicación a la poesía, frente al tiempo que perdió anteriormente en problemas amorosos. El resto de la epístola apenas tiene menciones en primera persona. En cuanto a la segunda persona del singular, aparecen los mismos juegos de cambio de perspectiva que en la epístola de Montemayor.

La configuración del «yo poético» de estas dos epístolas es muy semejante. Psicológicamente, el que construye Montemayor se muestra pesimista, descontento con su vida, marcada por el infortunio, por sus bajos orígenes, por su escasa formación... Solo agradece haberse podido mantener gracias a su consa-

40. Cito esta epístola por la edición de Jiménez Sá de Miranda (2010: 118-127).

gración a la música, ya que no era tan buen poeta como para poder vivir de ello. En el plano amoroso también se describe como insatisfecho, porque el amor que encontró en España, Marfida, ahora está lejos de él. Su único motivo de felicidad, además de la música, es la protección de la princesa Juana, pero, como ya dije, no es suficiente como para compensar sus deseos de morir, su desesperación y su confusión: «mil veces me pregunto qué me quiero/ y no sé responderme ni sentirme» (vv. 126-127). El sujeto lírico creado por Sá de Miranda tampoco parece muy satisfecho con su vida, aunque reconoce que su momento actual es mucho mejor que el pasado, en referencia a su vida retirada: «cogí este aire de vida, y del Mondego/ tan clara y tan sabrosa agua he bebido» (vv. 77-78). Aunque indica que su retiro comenzó cerca de Montemor-o Velho, el lugar donde realmente se retiró Sá de Miranda está mucho más al norte (Duas Igrejas, en Minho). Pero cuando, como Petrarca y Garcilaso, examina el transcurso de su vida, y cómo perdió el tiempo detrás del amor, como uno de sus locos, no es capaz de decir si está mejor que entonces: «... la memoria quando/ vuelvo por las pisadas que atrás dexo,/ lo que me hago no sé, si ando o desando.../ quizá de amor me quexo» (vv. 82-84). Expresa en presente sus quejas de amor, que admite que son las que inspiran sus «renglones», sus églogas con desesperados pastores de protagonistas. Y muestra sus preocupaciones metafísicas, por la fugacidad del tiempo, la extensión de los vicios y la cercanía de la muerte.

Éticamente, el «yo» de la epístola de Montemayor es consciente de su vocación filosófica, dado que se incluye dentro de «los que alcanzar lo cierto pretendemos» (v. 140). No se reconoce como un pecador, o al menos, cree que goza del favor divino, que es gracias a Dios que ha podido salir adelante, porque le concedió el don musical para sobrevivir, cuando vivir de la poesía ya no es posible. Parece seguro de ciertas ideas éticas, como la necesidad de renunciar a los extremos del amor, algo aprehendido de los «escritos dulces» de Sá de Miranda (v. 139). La metáfora de dejar el arroyo para beber en la clara fuente parece referirse a esta sustitución del amor humano y la poesía amorosa por el amor divino y la poesía religiosa; aunque también puede interpretarse como la invitación a abandonar los pecados y seguir la virtud. Lo que está claro es que se trata de un homenaje de Montemayor a Sá de Miranda, pues es una imagen que aparece reiteradamente en la poesía de este último, con este mismo significado moral; sin ir más lejos, en la dedicatoria de «Alexo» a António Pereira, en la que el poeta estoico por antonomasia exhortaba a su amigo a este mismo cambio. No obstante, pese a esta firmeza en ciertas ideas, el autorretrato anímico del sujeto lírico de la epístola de Montemayor lo aleja de la posición de maestro moral que ofrece un modelo de vida. El sujeto lírico que proyecta Sá de Miranda se muestra algo más seguro de su pensamiento ético, del mismo modo que psicológicamente se reconocía algo menos desesperado. En esta respuesta hay muchas más sentencias o máximas morales que en la anterior: «sola es vida perpetua y segura/ la entrada es alta, ciega la salida» (vv. 25-27), «hasta el mal d'otro tiempo desafía/ la vida,/ y con desseos de presencia/ se vuelve a codiciar lo que dolía» (vv. 97-99), «¡Quién

no sabe que Amor a que lo adora/ y más de vientos bebe por sus cosas,/ por una vez si ríe, cuántas que llora!» (vv. 109-111), «... la muerte, toda airada/ amenazó cuanto nace y no perdona/ a cosa viva, y todo vuelve en nada» (vv. 130-132), «el oro blando a todo abre el camino/ más que al hierro» (vv. 157-158). También ofrece consejos al destinatario: le dice que «levante sus sentidos» al amparo que le ofrece la princesa Juana de Portugal, «un sol tan claro» (v. 137), y que no sea como aquellos que no son conscientes sus bienes, puesto que la fortuna que le ha sonreído no es tan habitual. Tiene que valorar su suerte, y, a la vez, cuidarse de las envidias que este mecenazgo le puede acarrear.

Pero, al mismo tiempo, aunque emita estos consejos y sentencias, el sujeto lírico proyectado por Sá de Miranda no es un maestro en el sentido de un hombre sabio que nunca ha conocido el pecado o el error, sino que reconoce sus faltas, sus vicios, de los que ha aprendido: «perdí el tiempo andando/ uno de sus locos [de amor], no lo niego» (vv. 80-81). El hecho mismo de que haga examen de conciencia («vuelvo por las pisadas, que atrás dexo», v. 83), indica que examina sus propias faltas, su entrega desmesurada al amor. En algunos versos se incluye dentro de los locos enamorados presos de sus sentimientos, pues, como ya señalé, se expresa en la primera persona del plural, y en otros se dirige a los ciegos amantes para exhortarles a no dejarse llevar por las pasiones, que solo traen lágrimas. Si, en tanto que enamorado, su autoridad emerge de su experiencia vital, en tanto que filósofo, proviene de su reflexión y conocimiento. Además de recalcar, como se ha visto en las sentencias morales que emite, ideas senequistas como la cercanía de la muerte y su dominio sobre todo, o ideas estoicas y epicúreas expresadas por Horacio, como el poder del dinero, la persistencia de los males del pasado, o el peligro de las pasiones, el sujeto lírico desarrolla en dos tercetos su pesimista visión de la vida, en la que el tiempo huye, los días alegres son pocos, y tanto lo bueno como lo malo son «humos y vientos», se desvanecen enseguida dejando solo el miedo:

¿No vees los días qué prisa se dan
unos tras otros, pocos son los ledos?
Y todos juntos, pero, ¿qué serán?
Humos y vientos que nunca están quedos,
ese poco de vida y breve instante
lleno de sobresaltos y de miedos.
(vv. 163-168)

La visión del mundo tampoco es mucho más positiva; aunque el «yo» reconoce avances, también diagnostica parálisis: «Parece que este mundo hace ventaja/ en tiempos a sí mismo, otros se esfría/ de toda parte y como que se nos coaja» (vv. 175-177). Si la epístola concluye con la oscura idea de que los seres humanos, en cuanto al cuerpo, son como los brutos animales, el único consuelo que emite el «yo poético» es que a través de la poesía y de la fama se puede alcanzar la inmortalidad, y que no lleguen nunca la noche.

En relación con la auto-presentación en tanto que poeta, en la epístola de Montemayor el «yo» adopta sin tapujos un papel de aprendiz, en clara inferioridad con Sá de Miranda, algo que, en este caso, no parece deberse solamente a la adulación, sino a una verdadera admiración hacia quien era el gran poeta tradicional, clasicista e italianista de las letras portuguesas, el padre de la epístola ética, y el mayor representante del desarrollo poético del pensamiento estoico. Aunque en el diálogo con su pluma, el «yo poético» admite su esfuerzo para que en la epístola se muestre su «arte, ingenio, estilo y melodía» (v. 3); y, después, en su rechazo de la poesía heroica, se exprese con una cierta seguridad; y reivindique que su bajo estilo lo compensa el ingenio... Ello no impide que destaque su inferioridad con respecto al destinatario y que le pida humildemente que le eleve y le enriquezca, que convierta su bajo cobre en oro (semejante petición realizaba Juan Hurtado de Mendoza a Alvar Gómez de Castro). Como todos los poetas que se declaran inferiores, trata de justificarse, no por sus circunstancias vitales, como Núñez de Reinoso, sino por la falta de favor divino. Pero, sobre todo, es el destinatario el que puede salvar a su musa, y lograr que no abandone el cultivo de la poesía, honrándole con su respuesta y consolándole de los males expuestos. Es el mismo chantaje que el «yo poético» realizaba frente a Juan Hurtado de Mendoza, no dándole ninguna opción para que no respondiera. Sá de Miranda es bien consciente de ello, por lo cual, al igual que Hurtado, recalca en su epístola que no es la voluntad sino la obligación lo que motiva su respuesta, e incide más aún en que si hubiera podido elegir, no hubiera escrito nada, pero no encontró ninguna excusa aceptable. Le da la vuelta al papel desempeñado por Montemayor: lo elogia con tanto ahínco que deja claro que renuncia ser su «maestro» poético. Desde el comienzo, le considera, pese a su elección del castellano, uno de los mejores poetas portugueses, que ha subido a lo alto del Parnaso; y recalca su temor a responderle, dado que le tiembla la mano, le entran sudores, suspira... Después lo elogia indirectamente, como ya señalé, en su apóstrofe al río Mondego, pues considera a Montemayor un fruto que va a llenar el paisaje de olores y que va a despejar las nieblas con su luz. Lo presenta como un pastor que tañe y canta por esos campos, inspirado por su amada Marfida, y extiende su fama por ajenas tierras; y lo compara con una de sus creaciones, el pastor Diego, de su «Fábula de Mondego». Destaca su «ingenio raro» (v. 134) que logró enternecer a Marfida y que la va a llevar a la fama, como Dante con Beatrice, Petrarca con Laura, Boccaccio con Fiumetta y Cino de Pistoia a Selvagia; y le considera un favorito de las musas (vv. 145-150), que no se ablandan ante el dinero, y que le harán inmortal junto a su amada. Es de imaginar el efecto que estos reiterados elogios causarían en el joven Montemayor, si bien destaca que solo se hable de él en tanto que poeta amoroso, no por su faceta espiritual. Por un lado, esta devoción hacia el destinatario y sus versos puede llevar a pensar que el «yo poético» se denigra; por otro este muestra su gran valía, y su conocimiento de la tradición clásica e italianista (por todas las obras que cita o los autores que menciona). Además, el orgullo de Sá de Miranda hacia sus obras y el carácter autobiográfico

de estas queda de manifiesto por las menciones que hace el «yo poético» a «el mi Diego» (v. 38), y a los otros pastores que pueblan sus «renglones», los tristes Andrés, y Alexo (v. 87), cuyos males relaciona con sus propias quejas de amor.

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Jorge de Montemayor y Diego Ramírez Pagán

Si el intercambio anterior presenta muchas novedades, la epístola de Montemayor a Diego Ramírez Pagán⁴¹ continúa en esa senda. En este poema se lleva a cabo, por primera vez en el corpus, y dentro de una sección más amplia que satiriza ciertas tendencias literarias, un análisis burlesco de la actitud del «yo» y del «tú», y de la relación que se establece entre ambos en las epístolas, y de la tendencia a la adulación y la vacuidad en los preámbulos de las mismas. Esto implica que había ya una tradición lo suficientemente asentada como para que se subvierta, como sucede con las versiones críticas o satíricas de los tópicos petrarquistas. O que Montemayor diga apartarse de una tradición pero en realidad se trate de un ataque personal a otro poeta que había escrito una epístola a otro poeta con ese estilo. La duda que se plantea es: ¿a quién critica e imita burlonamente Montemayor? La única pista que ofrece es que esos comienzos aduladores son propios de «poetillas regalados/ criados a los pechos de un soneto/ y a tratar de arboleda y verdes prados» (vv. 19-21). De la tradición epistolar anterior a él, la única en la que realmente se produce este abuso del elogio al destinatario es, en mi opinión, la de Núñez de Reinoso a Feliciano de Silva. Pero, aunque autor de dos églogas, no es Reinoso famoso como sonetista. Las demás no llegan al extremo satirizado por el portugués, pues ni Garcilaso elogia así a Boscán, ni este y Diego Hurtado intercambian tales loas, ni Tomás Gomes y Núñez de Reinoso. El estilo hiperbólico y erudito que imita Montemayor sí podría recordar al de la respuesta de Juan Hurtado a Alvar Gómez, pero me parece más improbable que la hubiera leído, y mucho más posible que leyera la de Reinoso a Feliciano de Silva, impresa en 1552 en Venecia. Además, Juan Hurtado no es conocido por «tratar de arboledas y verdes» prados, aunque sí escribió sonetos. Otra opción, que haría el juego aún más enrevesado, es que Montemayor (él sí, famoso por su poesía bucólica y sus sonetos) se mofe en realidad de sí mismo en sus epístolas anteriores, en las que se dirigió a poetas mayores y con más renombre que él, y les colmó de elogios, como hemos visto; y a las respuestas que le hicieron llegar ellos, adulándole también. Si se atiende al inicio de la epístola, en que resalta todo aquello que no va a hacer en su poesía, y en esta carta en particular, el «yo» dice que rechaza alabar al destinatario por su «ciencia, valor, estilo y arte» (v. 15). Este verso recuerda al v. 3 de la epístola del mismo Montemayor a Sá de Miranda, en el que desea ofrecerle «arte, ingenio, estilo y melodía». Respecto

41. Cito esta epístola por la edición de Montemayor (2012: 377-383).

a la imitación de un comienzo epistolar (vv. 22-30), Montemayor se carcajea de quien elogia en su destinatario el «estilo heroico, cándido y perfeto» (v. 24), cuando precisamente Juan Hurtado había destacado en él el «estilo cándido»; y el «alto ingenio», el mismo que había enfatizado Montemayor en su epístola a Sá de Miranda, y éste en su respuesta. En cuanto a las referencias a Apolo, que imita de forma pedante, son las mismas que se encuentran en las epístolas que el propio Montemayor dirige a Juan Hurtado de Mendoza y a Sá de Miranda. Por estas coincidencias, me parece posible que Montemayor se burle de sus epístolas primeras, enviadas a poetas a los que consideraba superiores, en esta más tardía, destinada a un poeta de su edad y al que le une la amistad más que la admiración. Esta auto-parodia encajaría, además, con el hecho de que a lo largo de la epístola se lleve a cabo el mismo elogio a Ramírez Pagán que se critica en el preámbulo. Aunque sea de modo indirecto, el «yo poético» alaba al destinatario en los mismos veros en los que rechaza hacerlo: «¡Bueno es, Dardanio, osar yo encareciendo/ con cuatro versos cortos y pesados/ a quien el mismo Apolo está temiendo!» (vv. 16-18).

Entre otras novedades, el «yo poético» introduce diálogos en estilo directo con su destinatario, y reitera el juego meta-literario de conversar con su pluma. Esto complica la estructura de la epístola por los continuos cambios de perspectiva, de voces poéticas y de escenario, como en la dirigida por Montemayor a Sá de Miranda. Desde el inicio, el «yo lírico», que se reconoce como poeta, se dirige a «Dardanio», es decir, convierte a su destinatario en pastor-poeta. En los vv. 1-48 desarrolla la crítica poética, y en esta sección, el «yo» adopta la máscara de uno de los poetas a los que critica, y cita los versos que ese poeta adulator y pedante dirigiría a Dardanio. Así pues, cuando aparece la primera persona en «mi conceto» (v. 22), «me ha quedado» (v. 23), «mi musa temerosa» (v. 26), no se refiere al sujeto lírico del poema, sino al poeta al que éste imita para burlarse de él. La primera persona del singular para designar al «yo poético» no es muy habitual, ya que, en la segunda parte del poema, desde el verso 49, en la que se abandona la sátira literaria y se produce el salto al mundo pastoril en contraste con los vicios de la corte, predomina el «nosotros». El sujeto lírico se desdobra en el pastor Lusitano, invita al destinatario, Dardanio, a olvidarse de los necios poetas, y a introducirse con él en una fantasía de amor correspondido y ganado. El recurso empleado para este traslado es muy efectivo: con un imperativo «dejemos, pues, pastor, estos cuidados» (v. 49), introduce en tercera persona su nueva identidad pastoril, «escribanse Dardanio y Lusitano» (v. 50). Sin embargo, pese a esa declaración de que desde ese momento va a escribir como pastor dedicado al amor y al ganado, no describe el mundo ideal al que desea huir con su destinatario, sino que se detiene en la vena satírica y enumera todos aquellos vicios y pecadores de la corte que desea abandonar, en un extenso y amargo alegato que se extiende hasta el verso 81. Solo después comienza una tercera sección de la epístola (tras la sátira literaria y la sátira antiáulica), en la que, con un nuevo subjuntivo, «tratemos», el «yo poético», ya convertido en Lusitano, abandona la crítica del mundo real y se introduce en

el mundo ideal, pues todos los temas que no sean el aprisco y la majada, es decir, todos los que han inundado el poema hasta ese punto, le parecen «tiempo mal gastado» (v. 84). En esta descripción de la vida pastoril que llevarían, destaca el futuro, pero Montemayor emplea un recurso que la vuelve más real: imagina los diálogos que tendrían, y los plasma en estilo directo, con los preceptivos verbos *dicendi*: «tú me dirás» (v. 88), «e yo diré» (v. 91), «diré» (v. 96), «tú me dirás» (v. 97). La vacilación en el «yo poético» entre su identidad primera y la de pastor Lusitano se advierte en que este diálogo se cierra con una alusión al final de la competición poética con Dardanio desde el punto de vista externo, en lugar de en primera persona del singular: «Y coserá su boca Lusitano;/ pedirte ha allí perdón,/ y tú riendo/ pornasle sobre el hombro el brazo y mano» (vv. 100-101). Después el «yo poético» reanuda el cuadro de la vida pastoril junto a su amigo, el destinatario, y las amadas de ambos, también transformadas en las pastoras Marfira y Marfida, una vida en la que ambos tomarían las dificultades con buen humor y todos los problemas se resolverían fácilmente, pese a que no serían «pastores» ocasionales, como en la vida del campo con la que soñaba Diego Hurtado de Mendoza, ni personas acomodadas que disfrutaban de lo más agradable del retiro, como el «yo» de Boscán y su esposa. No, Dardanio y Lusitano, los pastores en los que se transforman Ramírez Pagán y Montemayor en la fantasía del segundo, tienen sus amos, y trabajan con el ganado a cambio de una soldada, no es por tanto una vida pastoril idealizada, sino realista, verosímil. A partir del verso 142 esta fantasía se interrumpe, porque el «yo poético» no puede contener su deseo de introducir un tema mucho más espinoso: «¡O quién dijese: ¡Ay de ti, Castilla!» (v. 142). Pero en seguida se autocensura, en un diálogo consigo mismo: «Mas yo, Jesús, ¿qué digo? Guarda fuera/ que no se usa verdad ni es bien decilla» (vv. 143-144). A continuación, en un nuevo cambio de voces poéticas, el sujeto lírico dialoga con su pluma⁴², ella intenta escribir sobre la preocupación que despierta la situación política española, dominada por la ambición, y la hipocresía, y el «yo lírico» le exhorta a callarse. Esto muestra una vez más la complejidad de este «yo poético», pues Montemayor siempre busca mecanismos para decir o hacer en su poesía aquello que rechaza. De igual modo que criticaba la adulación al destinatario y al tiempo la llevaba a cabo, en este pasaje, mediante el recurso del desdoblamiento entre él y su pluma, y de la apelación a Demócrito y Heráclito⁴³, que produce un efecto de distanciamiento y de menor implicación, el «yo poético» inserta sus veladas críticas políticas mientras reconoce que no debería hacerlo. En el verso 157, el «yo poético», con un nuevo subjuntivo en primera persona del plural, «volvamos al ganado,/ volvámonos, Dardanio, al campo y flo-

42. Este pasaje, del v. 150 al v. 156, me parece de difícil comprensión tal y como aparece editado en Montemayor (2012: 282). En Alonso (2002) aparece editado como un diálogo entre el autor y su pluma, y así es como lo entiendo mejor.

43. De la afición de Montemayor por ambos filósofos da cuenta su soneto laudatorio a la traducción de Fregoso (1554).

res» (vv. 157-158), reconduce el tema de la epístola, para volver de la vida real, que solo le inspira críticas y desazón, a la vida pastoril. A pesar de todo, no vuelve, como en la sección anterior, a describir una vida agradable compartida con el destinatario, sino que, como Garcilaso en su elegía a Boscán, contrasta ambas vidas. La del pastor Dardanio se convierte en la vida deseada: dedicado a la poesía junto a su amada, la también poeta Marfira, ambos en casa del protector que le permite vivir, «pastor tan sublimado» (v. 173), «príncipe tan alto y excelente» (v. 182). A diferencia de Dardanio, poeta laureado y con un mecenas, el «yo lírico» se presenta como un pastor «desdichado», que ha malgastado su vida (vv. 184-185), y que ha vivido engañado sin darse cuenta de aquello que perdía (no queda claro si se refiere al amor o al mecenazgo de la princesa Juana).

Si esta epístola, como acabo de exponer, tiene constantes cambios de perspectiva y juegos de máscaras respecto al «yo poético», la respuesta de Ramírez Pagán a Montemayor⁴⁴ no resulta tan innovadora en este aspecto. Por lo general, el «yo poético» adopta la identidad pastoril de «Dardanio», y expone su pensamiento en primera persona del singular, teniendo muy presente al destinatario, al que elogia y apostrofa continuamente. Algunas veces habla de sí mismo en tercera persona del singular, sin reconocerse como Dardanio, bien para denigrarse: «no es mucho que presuma/ Dardanio de gigante, siendo enano/ zero que en la cuenta nada suma» (vv. 5-6); o para marcar la fantasía pastoril: «Dardanio y Lusitano en el penoso/ trance del disfavor irán midiendo/ a pies el solitario monte umbroso» (vv. 172-174). El pasaje más innovador de toda la epístola desde el punto de vista de la voz poética es aquel, insertado dentro del mundo pastoril proyectado hacia el futuro, en el que Dardanio y Lusitano lanzan preguntas respectivamente con sus amadas y es la ninfa Eco la que les responde (vv. 178-189). Este diálogo frustrado se plasma en estilo directo, por lo que hay dos voces en primera persona (las de Dardanio y Lusitano), dos en segunda persona a las que se dirigen (Marfira y Marfida) y el Eco. Además de este pasaje, la epístola presenta una estructura complicada en cuanto al espacio en el que se sitúa el sujeto lírico, por los continuos saltos entre mundo real y mundo ideal, como en la anterior. En este caso incluso se complica más porque estos saltos no están marcados por el paso de la vida cortesana a la vida pastoril, sino que el «yo poético» siempre se sitúa en el mundo de los pastores, solo que dibuja este de manera negativa y oscura cuando quiere expresar su descontento con la vida real (lejos de su amada y de su amigo) y de manera positiva cuando presenta su fantasía. Así, el sujeto lírico primero se dirige al tú, al que ya nombra como pastor, para agradecerle su epístola y alabarle, si bien se contiene y deja esta tarea a la amada del destinatario, también poeta. Después, parece que desea invitarlos a su

44. Cito esta epístola por la edición de Alonso (2002). Agradezco a mi director de tesis haberme permitido consultar la edición de estos poemas que realizó con notas para su artículo sobre este intercambio.

«cortijo», y que la inspiración llegue desde Montemor-o-velho hasta el Duero. Pero en lugar de comenzar el desarrollo de la vida idílica retirada, introduce una sátira literaria, en paralelo a la de Montemayor, con ataques personales implícitos (parece que a Jerónimo de Urrea por su traducción de Ariosto⁴⁵) y otros ataques más generales tanto a los petrarquistas como a los que siguen cultivando los metros tradicionales. Tras estas dos secciones metaliterarias, una de alabanza al destinatario y otra de crítica a otros poetas, el «yo poético» invita, en el verso 52, a que el pastor Lusitano (es decir, Montemayor) acuda en su compañía, y así se reúnan los cuatro poetas (los dos pastores y sus amadas) en su cortijo y puedan dedicarse los dos a componer en honor de sus esquivas amadas. Sin embargo, el sujeto lírico no desarrolla esta fantasía más que en dos tercetos, y en uno más la compara con la vida cortesana, algo que contrasta con la extensa sátira antiáulica que introducía Montemayor en su epístola. Acepta su incapacidad para dibujar ese mundo con el que sueña, en contraste con el buen hacer poético del destinatario (al que nuevamente elogia pese a negarlo). En nuevo giro temático, el «yo» decide hablar de su amada, de su belleza y entendimiento, y del dolor que le causa, es decir, describe el mundo real en el que vive solo, sin la compañía del destinatario y sin la de aquella a la que ama. Tras este autorretrato psicológico de su situación desgraciada, el «yo» proyecta esta pena sobre su condición de pastor y el paisaje cercano al Duero que espanta a su ganado, que sueña con el paisaje del río Segura. El único punto positivo que introduce el sujeto lírico es, en el mundo onírico, sus sueños eróticos con su amada poeta («entre sueños, a mí viene,/ dízeme versos, házeme caricias» (vv. 130-131); y, en el mundo real, la cercanía del destinatario («m' es tu vecindad rico descargo», v. 138); y la comprensión y protección de su mecenas, transformado en el pastor Aliso, que le convirtió en mayoral de su rebaño, aunque al mismo tiempo «de Neptuno el tridente y gran gobierno/de la mar rige, y es segundo en tierra» (vv. 145-146). En el verso 154 hay un nuevo giro, el «yo poético» ya no está cerca del Duero (donde al parecer está su amada desdeñosa), sino cerca del mar, alusión que parece referirse a Valencia, donde estuvo Ramírez Pagán al servicio de los duques de Segorbe, y allí desearía invitar a su destinatario, Lusitano. En este momento se introduce la fantasía del sujeto lírico, cuyo comienzo está marcado por «ojalá» y por el modo condicional, «veríamos». Como Diego Hurtado en su epístola a Boscán, y este en su respuesta (de modo más realista), se incluye en este mundo ideal a otros amigos y poetas, en este caso también con disfraz pastoril, Tirsi (sobrenombre poético de Francisco de Figueroa) y Salicio, que puede interpretarse como el fallecido Boscán, porque canta «de amor los bienes» (v. 164), algo que le caracteriza sobre todo a él; o como otro conocido por desdeñar a «su fiel y miserable amante» (v. 171). Llama la atención el que, frente a la variedad de amistades mencionadas en la correspondencia de Diego Hurtado y Boscán, en

45. Así lo interpreta Alonso (2002b) y me parece que no hay otra identificación más acertada.

esta solo se invita a los amigos que son también poetas amorosos. En la parte de la epístola en la que más predomina el «nosotros», el «yo» describe aquellas actividades que compartirá con el destinatario en ese mundo pastoril idílico, desde los paseos (con los juegos con Eco antes mencionados), hasta las fiestas en el *locus amoenus*, los descansos y el trabajo con el ganado, la actividad musical, la lectura profana (de Petrarca y del libro del destinatario, referencia sin duda a uno de los cancioneros impresos de Montemayor); y la pesca. El último verso del serventesio construye una priamel inversa, pues contrasta estas actividades del mundo ideal, con el mundo cortesano de la corte de Valladolid.

La configuración poética del «yo» en esta correspondencia es muy equilibrada, ya que ambos polos de la comunicación se presentan de un modo muy similar, sin que uno adopte un papel claramente superior en ninguno de los planos. Psicológicamente, el sujeto lírico proyectado por Montemayor está claramente insatisfecho y se siente desgraciado en todos los ámbitos: no es correspondido en el amor, no tiene a nadie que le proteja o dé un puesto, y está muy preocupado por la situación política que atraviesa España. Si la epístola fue escrita entre 1558 y 1560, durante la estancia de Montemayor en Valencia, donde estaba Ramírez Pagán como capellán al servicio del duque de Segorbe, don Alfonso de Aragón⁴⁶, probablemente se refiera a la creciente intolerancia religiosa de estos años, con los primeros autos de fe, o a la inestabilidad y luchas de poder cortesanas entre los portugueses y castellanos, con la segunda regencia de Juana de Austria, durante la estancia de Felipe II en Flandes. Montemayor había estado al servicio de la princesa en la corte imperial, como músico, y como aposentador, cuando viajó a Portugal tras su matrimonio de 1552 a 1554 con el heredero don Juan Manuel, el mismo príncipe al que Sá de Miranda envió sus versos en sucesivas entregas. A esta princesa elogiaban tanto Montemayor como Sá de Miranda en su intercambio poético de en torno a 1553, y al fugaz matrimonio fue al que dedicó Montemayor la *editio princeps* de su cancionero a finales de 1552 o 1553⁴⁷, así como la edición de Amberes, 1554. La amargura del «yo poético», que parece tener un trasfondo autobiográfico por coincidir con la trayectoria de Montemayor, se debe tanto a motivos personales (por no gozar de la protección y el puesto cortesano que tuvo junto a doña Juana de Austria) como a su visión pesimista de la situación de la corte y la política. Coincide por ello con el tono y las denuncias de la carta «Los trabajos de los Reyes», escrita por Montemayor a comienzos de 1558 desde Amberes. Quizá también influyeran en su visión oscura de la realidad española las críticas que recibió por su poesía religiosa y que desembocarían en su inclusión en el *Índice de libros prohibidos* de Valdés en 1559. Solo expresa felicidad cuando alude a la amistad y conversación con el destinatario, y cuando fantasea con la vida retirada como pastor. En

46. Proponen esta datación Montero y Rhodes (2012: 377: n. 59).

47. Véase Montero (2009: 152).

cuanto al sujeto lírico construido por Diego Ramírez Pagán, presenta la misma satisfacción pero motivos muy distintos, dado que no muestra ninguna preocupación política, tampoco tiene una precaria situación personal (puesto que agradece la protección de su mecenas) y sus críticas a los cortesanos parecen más poéticas que autobiográficas. Su único motivo de desgracia es el amoroso, por la separación de su amada. Pero ni siquiera en su fantasía sueña con la correspondencia amorosa, ya que imagina que él y su amigo llaman a sus amadas pero solo les responde el eco. La felicidad que le despierta su sueño no depende, por tanto, de la satisfacción amorosa, sino del disfrute de la amistad y de las actividades placenteras desarrolladas en la naturaleza, desde las pastoriles hasta la pesca.

Éticamente, ambos sujetos líricos no dedican apenas espacio a retratar sus vicios o virtudes, pero sí a criticar a los demás, tanto a los cortesanos (con especial énfasis en la epístola de Montemayor, como en aquella que dirige a don Jorge de Meneses) como a los demás poetas del Parnaso. Por ello me parece que adoptan un papel de maestros, no el uno respecto al otro, sino en comparación con sus coetáneos, a los que contemplan desde la superioridad moral. Especialmente en el poema de Montemayor, los ataques a los viciosos de la corte son tan ácidos que parecen ir más allá de la imitación literaria. Cumple con todos los elementos de la crítica antiáulica cuando rechaza a los cortesanos con sus privanzas, pasiones y esperanzas; a la corte como «mar de divisiones» (v. 57); a los favoritos, que acabarán hundidos; a los hipócritas; a los pleiteantes que pueblan las audiencias; a los que no tienen conciencia; a los que trafican para alcanzar honra o estado... Critica la falta de libertad de expresión, al subrayar que desearía poder denunciar estos vicios en la corte de otro rey. Y, por encima de todo, ataca a los «ambiciosos santos» y las «raposas mansas y adormidas» (vv. 73-74); es decir, a los falsos, delatores e hipócritas dispuestos a cualquier cosa para sacar provecho, incluso a mentir sobre los demás. Extiende estas críticas al mundo de la milicia, que Montemayor conoció tan bien como la corte cuando fue soldado en Flandes, pues el «yo poético» critica los ascensos debidos a la adulación a los oficiales «pomposos y entonados» (v. 80). La amargura del «yo poético» reaparece incluso en su fantasía pastoril, en la que teme que entre «un manto/ un rostro y ojos bajos, que el primero/ que así lo ve os jura que es un santo/ y él es un lobo en traje de cordero» (vv. 136-139); es decir, su visión es tan pesimista que incluso en el mundo ideal cree que pueden surgir la hipocresía y la falsedad. Esta configuración del «yo poético» puede relacionarse, sin duda, con la experiencia de Montemayor, sus sinsabores en la corte, su precaria situación, y, quizá, con las críticas que recibió por supuestos errores de doctrina en sus versos y por su origen judío, por ejemplo las coplas de Juan de Alcalá; críticas que, lejos de circunscribirse a luchas de poder entre poetas, fueron refrendadas desde el poder religioso con la inclusión de su cancionero devoto en el *Índice de libros prohibidos* de Valdés. Al lado de esta crítica ética acerada, el sujeto lírico de la epístola de Ramírez Pagán limita muchísimo sus juicios morales, pese a la condición religiosa del autor, que podría haber inspirado una visión mucho más elaborada sobre los vicios de la sociedad de su tiempo. Por el contrario, el «yo poé-

tico» limita sus críticas cortesanas a un terceto, en el que sintéticamente se ataca a los pleiteantes, los ambiciosos y a los materialistas (vv. 61-63). Renuncia a desarrollar el tema antiáulico y prefiere el de los males amorosos porque, según dice, ya basta con aquello que señaló el destinatario en su epístola: «Baste que tú también pintaste aquella/ pesadumbre del caos indigesta/ de los que andan en corte y fuera d' ella» (vv. 85-87). Por ello no critica nada más, aparte de a sí mismo por vivir de sus sueños («¡o falso imaginar, falsas cobdicias!», v. 135); y, muy superficialmente, a los acomodados y poderosos («no cortaremos las ajenas vidas/ como suele cortarse de tijera/ entre gentes holgadas y comidas», vv. 207-209), y al cortesano que no sabe disfrutar de los pequeños placeres cotidianos como la pesca (v. 219).

Por último, la configuración literaria de ambos sujetos poéticos es también muy similar, puesto que ambos muestran devoción hacia el otro, situándose en una posición de inferioridad respecto a él, y por otro lado, critican con fiereza a otros poetas, lo que indica que se conciben como superiores a ellos. Respecto al elogio mutuo, al mismo tiempo que niega hacerlo, el «yo poético» de la epístola de Montemayor eleva a Ramírez Pagán a lo alto del Parnaso, pues recalca que él no es nadie para alabar a quien el mismo Apolo teme (vv. 15-17). Esta desigualdad se palía en la escena en la que el sujeto lírico imagina a ambos como pastores poetas, componiendo versos para sus amadas, y corrigiéndose el uno al otro e cuanto a la métrica y rima de los sonetos. Pero incluso en esta parte (vv. 88-102), Montemayor se sitúa por debajo, cita un verso de Ramírez Pagán como si fuera un clásico, y concluye la competición poética reconociendo que él no es quién para corregir los «divinos pies» de su destinatario, que disculpará su osadía con buen humor. Al final de la epístola vuelven a aparecer los elogios desmedidos, pues se dibuja a Ramírez Pagán como inspirador de otros mil poetas pastores con su «gracia soberana». Como Diego Hurtado respecto a Boscán, Montemayor imagina a Ramírez Pagán trabajando en su poesía para maravillar al mundo, y afirma que será «en nuestra España celebrado» (v. 177). Pero además, elogia la poesía de la amada de Dardanio, Marfira, de quien recalca su «alta poesía» y su «gracia», que se corresponden con el «ingenio» del destinatario, que ha alcanzado incluso la condición de poeta laureado, como de hecho le sucedió a Ramírez Pagán en la Universidad de Alcalá de Henares, por sus versos latinos. Ramírez Pagán responde con la misma admiración hacia su amigo y poeta pastor, dado que le considera digno imitador del pastor virgiliano Alfesibeo, y se considera a sí mismo un enano y un cero en comparación con él. El sujeto lírico subraya el honor que supone recibir una epístola, y tan extensa, de alguien tan encumbrado, y cómo esto le eleva; del mismo modo se habían mostrado agradecidos Juan Hurtado de Mendoza y Sá de Miranda ante las otras epístolas de Montemayor. Como, al igual que su destinatario, no quiere excederse en los elogios, se contiene, y alaba, como este había hecho, a la amada del mismo, que también es poeta y puede corregirle. Sin embargo, considera que la poesía de su destinatario es tan alta que logrará que los bárbaros poetas huyan, y destaca su inferioridad, al mostrarse incapaz de pintarle el mundo con el que sueña, por no poder llegar a la descripción que él había realizado en su epístola.

la: «¿Qué espíritu dará espíritu al verso/ si el que de Lusitano se deriva?/ ¿Cómo parecería tan perverso/ cualquier a par del tuyo, si ese tuyo/ no fuese el principal del universo!» (vv. 74-78). Aunque insiste en su deseo de evitar la adulación y en la sinceridad de sus elogios, no cabe duda de que el sujeto lírico cae en el mismo vicio que critica, pues después insiste en el hecho de que la voz del destinatario maravilla a todo el mundo (v. 156), y en que es un poeta laureado en su «cabeza sacra» (v. 168). La única ocasión en la que el «yo poético» parece más seguro de sí mismo es cuando se compara con Orfeo al describir su lamento amoroso en un paisaje desolado: «Suena mi gaita, y por oír mi llanto/ dexará de pacer la más hambrienta,/ el río para, el sol no alumbra tanto» (vv. 124-126). Pero siempre que menciona la afición conjunta a la música o a la poesía de él y el destinatario, insiste en que es el segundo el que le mejora: «con tu çampoña templaremos/ mi cítara» (vv. 202-203); y el que tiene mayor maestría, ya que es a él a quien siguen ninfas-sirenas cuando toca el caramillo durante la soñada jornada de pesca.

Respecto a las críticas, Montemayor ataca, además de las tendencias de la poesía epistolar a la adulación y la vacuidad, como subrayé al principio del análisis, a los «archipoetas» que nunca quiebran el hilo de su discurso (a diferencia de lo habitual en las epístolas, con sus cambios de tema), a los poetas conceptistas que presumen de su saber, a los retóricos que intentan cautivar con la forma, a los que solo saben hacer sonetos y églogas (quizá se trate de un ataque a la imitación excesiva de Garcilaso), a los que abusan de las paráfrasis mitológicas, a los principiantes aduladores, a los cortesanos que solo han leído a Mena y a Boscán, y a los que practican el petrarquismo por pura moda y convierten a sus damas viejas y feas en deidades. El «yo poético» de Ramírez Pagán es tanto o más ácido con los poetas coetáneos: ataca a los cortesanos (del Pisuerga) que escriben églogas, al traductor de Ariosto, a los petrarquistas exagerados, a los traductores de la épica clásica o los poetas épicos del momento (no queda muy claro), y a los que siguen cultivando los metros tradicionales, redondillas al «lacayesco tono» (v. 41).

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Cristóbal de Tamariz y Francisco Sánchez de las Brozas

En la correspondencia entre Cristóbal de Tamariz y El Brocense reaparecen algunas de las innovaciones discursivas que se han visto en las epístolas anteriores. La epístola de Cristóbal de Tamariz⁴⁸ destaca, en este sentido, por la reproducción en estilo directo de las preguntas que los amigos del «yo poético» le hacen a su

48. Cito esta epístola por la edición de Mc Grady en Tamariz (1974: 435-438). Recojo el número de verso según esta edición, por ser la que más facilita el acceso a este texto, si bien es erróneo, pues Mc Grady numera de manera continua toda la correspondencia entre Tamariz y El Brocense, desde los dos breves poemas de alabanza por sus obras, hasta estas dos epístolas, y las dos posteriores en tercetos encadenados. La numeración correcta sería, donde pone verso 25, verso 1.

llegada a Sevilla; y, especialmente, por la conversación, tanto en estilo directo como en indirecto, que el sujeto lírico sostiene que tuvo durante el viaje desde Salamanca con el canario de su amigo. También llama la atención el empleo de la tercera persona para hablar del «yo», las alusiones a la «péndola» de este; y las referencias en la misma persona para dirigirse al «tú». Casi siempre estos mecanismos de distanciamiento están en secciones en las que se elogia al destinatario. La respuesta del Brocense a Tamariz⁴⁹ tiene menos novedades, no introduce ningún diálogo en estilo directo, por ejemplo. En lo que sí coincide con la anterior es en el empleo de la tercera persona para elogiar al «tú» sin caer tanto en la adulación directa. Y añade otro mecanismo con un efecto inverso: la expresión de una máxima ética de Marcial en segunda persona del singular, para provocar un efecto didáctico mayor que en fórmula impersonal.

La epístola de Cristóbal de Tamariz está expresada desde un punto de vista muy personal, que se mantiene a lo largo de todo el poema aunque, como he dicho, a veces se sustituya la primera por la tercera persona del singular. A la que más recuerda de todo el corpus es a la de Garcilaso a Boscán, puesto que se trata de la narración del viaje que ha separado al «yo» del destinatario, y de la descripción de los sentimientos que los unen. La diferencia radica en que el «yo» proyectado por Tamariz escribe desde el término de su viaje, que es su lugar de origen, mientras que el de Garcilaso lo hacía en mitad del trayecto (en Avignon, cuando el viaje era desde Barcelona hasta Nápoles) y lejos de su patria. El tono del sujeto lírico, sin embargo, es contrario al que sería esperable. Mientras Garcilaso proyectaba un «yo» bienhumorado y alegre, incluso en sus quejas sobre el camino, que no lamentaba la separación del destinatario sino que celebraba el bien que la amistad con él le proporcionaba, Tamariz crea un «yo» que, además de criticar con mayor acidez las penalidades del viaje, no aprecia los amigos y ventajas de su lugar de origen, y solo está marcado por la nostalgia del destinatario y todo aquello que compartían durante su estancia en Salamanca. La intensidad de la relación que traza el «yo poético» con su destinatario, o el hecho de que puede tratarse de una comunicación real, privada (como se deduce de su transmisión) son los dos hechos que pueden explicar el tratamiento nominal que le concede, «Francisco mío charissimo», sin duda el más afectuoso y de confianza de todo el corpus, más aún que en las epístolas dirigidas a familiares. Esta cercanía explica que el «yo» plantee la epístola como un intento de salvar la distancia que les separa y reivindicar el recuerdo de su amigo: «para que a la larga conversáramos/ en la presente epístola» (vv. 29-30). Alterna la predominante primera persona del singular: «he acordado de escribírtelo» (v. 35), «mis amigos» (v. 41), «fatíganme/ porque les cuente algo de mi espacio» (vv. 42-43), «lo que pasé en Plasencia» (v. 44), «que vi en Mérida» (v. 45), «me preguntan» (v. 49)... con la primera del plural que engloba

49. Cito esta epístola por la edición de Carrera de la Red en Sánchez de las Brozas (1985: 214-215). También la recoge Mc Grady en Tamariz (1974: 438-439).

al «yo» y a sus compañeros de viaje («hemos llegado al fin a nuestra Itálica», v. 37); y con la tercera del singular para referirse al «yo» (enálage tan empleada por Garcilaso): «quien ha salido cansadissimo/ de camino tan áspero» (vv. 31-32), «¿qué vida [...] tendrá el que en Salamanca contentíssimo/vivía conversándote?» (vv. 53-54). La relación con los amigos de Sevilla, a los que el «yo» ya no aprecia (los llama «importunos necios», v. 51), pues solo añora a los que ha conocido en su estancia salmantina, se muestra a través de la narración de lo que ellos le preguntan, y de la rememoración de dichas preguntas: «Me preguntan: ‘¿qué edificios vistes allá? Dezídnoslo’» (v. 49-50). Lo llamativo es que este interés de los amigos sevillanos en el viaje se debe a que Tamariz ha pasado por lugares con importantes ruinas romanas, Mérida y Cáparra (con el «quadrángulo», v. 47, un arco romano cuadrifronte), y ellos desean que les hable de los edificios, lo que muestra una común pasión por las antigüedades clásicas. El «yo» distingue entre esos antiguos amigos, a los que, pese a sus preguntas, no quiere relatar su viaje desde Salamanca hasta Sevilla atravesando Extremadura (Plasencia, Mérida y Cáparra); y el destinatario, el único al que quiere contar sus aventuras de malas ventas y suciedad (quejas muy similares a las de Garcilaso), aunque sea por escrito. El «yo» justifica su distinta elocuencia por el diferente interés de unos y otros: los amigos de Sevilla no le preguntan por verdadero interés sino por congraciarse con él, mientras que el destinatario de la epístola sí que desea saber cómo ha ido su camino desde que se despidieron tristes. Tras esta justificación, da comienzo la verdadera narración del viaje, desde lo que considera un «desterrar desa mi patria,/ que para mí era propia» (vv. 75-76), es decir, que el «yo» no se alegra de haber llegado a su patria de nacimiento porque había encontrado su verdadera patria allí donde había establecido buenas amistades. Cuando describe el camino, el «yo» inserta los diálogos con el canario del destinatario (entiendo que el pájaro): «Nunca se nos pasó jornada (créeme)/ sin que de ti hablásemos/. ‘Francisco, o buen Francisco’ ambos decíamos» (vv. 83-85). Según cuenta, el pájaro y él aligeraban el camino recordando las obras del destinatario, y llamándole y nombrándole. Por ello, desde que ha llegado a Sevilla, ciudad «miserá» y «valle de lágrimas» (vv. 106-107) solo vive hundido, presa de la nostalgia, en un estado muy similar al descrito por Núñez de Reinoso en sus epístolas, pero no por la ausencia de la patria, la familia y los amigos, sino solo de un único amigo. El sujeto lírico se autorretrata según todos los tópicos del amante desdichado⁵⁰, pero a causa de la separación de su amigo, no de ninguna

50. En el ámbito anglosajón se ha estudiado en profundidad el amor entre hombres expresado en la poesía, en particular en la de Shakespeare y John Donne (véase Klawitter: 1994), en la que un «yo poético» masculino muestra su amor o deseo por un destinatario también masculino. En Italia, dall’Orto (1988) defiende que muchos autores renacentistas emplearon el «amor socrático» y la amistad como disfraz del amor masculino, para evitar las acusaciones de sodomía: Ficino, Castiglione Miguel Ángel, Giovanni Pico della Mirandola, Benedetto Varchi, Giordano Bruno... Destacan otros estudios globales sobre Italia, como el de Saslow (1986); y el artículo sobre las teorías de Ficino y Trevisani de Maggi (2005); así como los textos legales, literarios y religiosos

dama: es una tórtola amarga, un pelícano, un pájaro solitario... «Perdida ya mi gloria,/ en las playas estoy de Babilonia,/ de Sión acordándome» (vv. 118-120). Tal y como sucedía en la correspondencia entre Montemayor y Ramírez Pagán, se incide en la conjunta interpretación musical y canto, algo que podría reflejar una actividad real (en el caso de Montemayor seguro que sí, puesto que era músico) o ser una metáfora de la poesía, especialmente cuando se mencionan instrumentos pastoriles como la zampoña o la flauta o el caramillo. En este caso, el sujeto lírico lamenta no escuchar nunca más alegre música, ni cánticos, ni tocar la flauta junto al Brocense, y por ello dice que abandonará la zampoña y el órgano; y que será como un árbol estéril, lo que el mismo «yo» aclara luego que son parábolas para definir su dolor. Aunque parece que esta renuncia a las parábolas va a dar paso a un discurso más directo de sus sentimientos, lo que hace el sujeto lírico es expresar su mal de ausencia en tercera persona, en vez de dirigirse directamente al destinatario: «Mi buen Francisco faltame» (v. 136). La carta se da por finalizada precisamente por la falta de inspiración que sufre el «yo» por la distancia de su amado amigo. Es llamativa en esta epístola la ausencia de la primera persona del plural, pese al protagonismo de la relación amistosa entre emisor y destinatario, que explicaría la rememoración de actividades conjuntas. El único empleo de esta persona engloba al emisor y al canario del destinatario, que en su viaje conjunto comparten su admiración y añoranza por el «tú». Es decir, que en este poema no se recalca lo que une a los dos polos de la comunicación, sino que lo que interesa destacar es lo que los separa: la distancia física entre Salamanca y Sevilla.

La respuesta del Brocense está, como la anterior, articulada con mucho equilibrio entre la primera y la segunda persona del singular. Sí hay una mayor presencia de la primera persona del plural para enfatizar el intenso amor entre emisor y des-

sobre el tema recopilados por Borris (2004). Todavía no se ha explorado en profundidad esta posible línea de investigación en la poesía renacentista española, y hasta donde sé, menos aún en las epístolas a amigos, en donde el modelo de Horacio facilitaba la imitación del amor masculino, ya que, como señala Woods (2001: 11) en su manual, Horacio aparecía en todas las nóminas de escritores considerados homosexuales como uno de los puntales de la tradición, tanto en su vida como en sus versos, pese al hecho de que en estos aparecen tanto jóvenes como mujeres y a la necesaria matización de las relaciones eróticas en la Roma antigua (2001: 41). Sin duda, en textos como estos se plantea un problema de interpretación: ¿Tamariz y El Brocense expresan su relación en estos términos porque están imitando a los clásicos y adoptando los roles de maestro y discípulo que comparten un «honesto amor»? ¿O simplemente aplican los tópicos de la poesía petrarquista a la relación de *amicitia* ciceroniana o entre *sodalicios*, latinismos empleados por El Brocense? ¿O, la opción más peligrosa, puede haber un trasfondo autobiográfico y no solo tratarse de un tópico literario? Hay que tener en cuenta siempre otros textos que reflejan la amistad masculina, para comparar el tono y el discurso empleados. Por ejemplo, los sonetos de Alvar Gómez de Castro a Juan Hurtado de Mendoza expresan sentimientos muy parecidos. No obstante, muchas veces los propios autores son contradictorios. Como recuerda Woods (2001: 84), Montaigne, tan vinculado en temas y raíces con las epístolas de este corpus, distingue en su ensayo *L'amitié* entre el amor heterosexual, la amistad entre hombres adultos (que ensalza en su relación con Etienne de la Boetie) y la pederastia grecorromana, pero cita a Catulo y a Horacio para expresar sus sentimientos.

tinatario: «agora siento cuánto nos amábamos» (v. 19); «nuestro finítimo/ amor y bienquerencia» (vv. 35-36). Ambas epístolas son aquellas del corpus en que el «yo» expresa un sentimiento más intenso por el destinatario, y en que este amor es el verdadero protagonista y tema principal del poema, algo solo comparable a lo que se encuentra en la epístola de Garcilaso a Boscán. Aunque en los intercambios entre Tomás Gomes y Núñez de Reinoso, y entre Montemayor y Ramírez Pagán, también el «yo» se detiene en lo que siente por su amigo, no es lo que los articula. El sujeto lírico proyectado por El Brocense recalca, como el anterior, la existencia de dos mundos separados, el de los amigos salmantinos y el de los sevillanos, y se centra en el común lamento de los primeros por la partida del destinatario: «dexando acá mil ánimas/ (que te querían como a hermano propio)/ de tu partida atónitas» (vv. 10-12). Lo que llama la atención es que el «yo» distingue el sentimiento que todos los amigos de Salamanca profesaban por Tamariz del suyo propio, pues solamente la ausencia de este le ha hecho valorar lo que tenía, sus obras, su música y su conversación; ha necesitado la separación y la pérdida para darse cuenta del amor que los unía: «porque del amicitia/ brotase el claro indicio/ fue menester pasarse el trago áspero/ de aqueste tu divorcio» (vv. 21-24). En una muestra clara de su erudición, el «yo» compara sus sentimientos con los de Euríalo e Hirtácides, más conocido como Niso, famosos por la amistad que los unía y que se puso de manifiesto tras la muerte del primero (libro IX de la *Eneida*). El resto de la respuesta se dedica a proclamar que ni la muerte ni la distancia lograrán que el «yo» se olvide de su querido amigo; y a elogiar a este y a sus obras en tercera persona: «a mi Tamariz cándido/ me ofrecen a menudo a la presencia/ ofrécenme sus gracias...» (vv. 42-43). Esta rememoración agranda el dolor del «yo poético», que lamenta que el hado los separara tan rápidamente, lo que le recuerda a un epigrama de Marcial en el que recomienda no tener amigos por la pena que a uno le embarga al separarse de ellos, consejo clásico que inserta en segunda persona del singular: «que si quieres gozar de vida plácida [...] / no busques sodalicios, / pues dan tan gran tormento y egrimonia / dos cuerpos apartándose, / si entrambos hacen una consonancia / de voluntad queriéndose» (vv. 61 y 64-68). La epístola se cierra con una alusión a un amigo común, Cervantes (imagino que en lugar del célebre se trata de un homónimo; del primero, que yo sepa, no se le supone más que una breve estancia en Salamanca en 1581), que era vecino de Tamariz y ahora lo es del Brocense, por lo que ambos lloran la partida del destinatario.

Como ha quedado de manifiesto, Cristóbal de Tamariz y El Brocense coinciden en que el «yo poético» de sus epístolas, elegíaco, se muestra psicológicamente desgraciado por la separación de su querido amigo, tras un periodo de convivencia en Salamanca. En este sentido, sus poemas representan la función epistolar de intentar paliar la distancia, y al mismo tiempo constatan su fracaso. De este modo, recuerdan a las expresiones de frustración por la incapacidad de la escritura misiva para sustituir a la persona ausente, que se encuentran en muchas cartas en prosa de carácter familiar y privado, no literarias, como las que intercambiaban los esposos separados por la marcha a las Indias del marido. Así, en un ejemplo más tardío,

de 1624, pero que me parece especialmente relevante, Catalina González lamenta ante su esposo, emigrado a Nueva España: «No quiero Indias, ni oro, ni plata, no quiero más que a su persona. Aunque fuera con una concha en la mano se vuelva a su casa [...] Aunque le digo que me escriba, no quiero cartas, sino a su persona»⁵¹. La relación entre experiencia biográfica y pensamiento clásico en las epístolas poéticas puede observarse incluso en estas cartas en prosa personales, sin ninguna ínfula literaria, dado que el rechazo de la ambición y de los bienes materiales que expresa la esposa solitaria, y la valoración de los bienes del espíritu coinciden con las ideas que hallamos en los pensadores estoicos, transmitidas como fórmulas poéticas en las epístolas éticas de Horacio.

El sujeto lírico de Tamariz presenta, en la segunda parte de la epístola (tras la descripción de su llegada y el resumen del viaje, más satíricos) el mismo estado anímico que cualquiera de las voces poéticas de las elegías amorosas, pues incluso se consuela de la separación de su querido amigo al conversar con un canario que poseía (y se supone que ha sido su regalo de despedida), en lo que parece un guiño a la común devoción por la lírica clásica: recuerda al papagayo de Corina, la amada de Ovidio; y al pajarillo de Lesbia, la amada de Catulo; especialmente al primero por su condición de parlante. El «yo» solo se autorretrata con adjetivos y expresiones negativas: «cansadísimo» (v. 31), sin vida y sin paciencia (v. 52), «descontentísimo,/ lleno de pura lástima» (vv. 73-74), «mi cansado espíritu» (v. 104), «me veo sin ti como la tórtola/amarga y solitaria» (vv. 109-110), «veo mi alma tal como el pelícano/en bosques oscurísimos,/ o como el otro solitario pájaro,/ perdida ya mi gloria» (vv. 115-119), «ya no espero oír alegre música,/ ya no suaves cánticos,/ ya nunca tañeré las dulces flautas» (vv. 121-123), «serán todos mis cantos en tu ausencia/ de plantos y de lágrimas, /destrúyase, pues mi zampoña» (vv. 125-127), «he de ser como los árboles/ sin hojas, infrutíferos,/ los cuales no visita el rojo Delio/ ni el cielo con su pluvia» (vv. 131-134), «mi desgracia» (v. 137), «el ingenio/ y el entender ofúscanse» (vv. 139-140), «mi lástima» (v. 142). Es un estado similar al de Garcilaso en su elegía II o Núñez de Reinoso en sus epístolas a su prima, María de Guzmán y Tomás Gomes, pero el motivo es muy distinto, porque no se trata de penalidades amorosas ni existenciales, sino de algo aparentemente menor, el forzoso distanciamiento de un amigo. Es curioso que el «yo» recalca que, durante el viaje, le aliviaba la nostalgia el continuo recuerdo del amigo, gracias a las conversaciones con el canario que antes era suyo, y que desearía que nunca hubiera cesado el camino, mucho más llevadero que su situación tras su llegada a su ciudad.

Llama la atención que este estado catastrófico mejore en la continuación de la correspondencia, los poemas en tercetos «La carta que te dan, Francisco mío», de Tamariz, y la respuesta del Brocense, «La blanda floxedad, que en mi sentido». El «yo poético» de la segunda epístola de Tamariz parece conformarse con

51. Citado por Bouza (2001: 137).

la continuación de la amistad por vía epistolar, si bien se lamenta de la tardanza en responder de su interlocutor, y teme que se deba a un menor sentimiento, a una falta de fe en su «amor honesto y puro» (v. 240): «múdase el tiempo, y el amor seguro / suele al pecho de algunos resfriarse⁵²» (vv. 236-237). Esta epístola ofrece algunas claves que permiten comprender la naturaleza privada y de comunicación real de la correspondencia entre el licenciado y el catedrático: el «yo poético» dice que debería dar larga cuenta de su vida, de todo lo sucedido desde la última epístola, pero que el amigo que va a entregar el poema al Brocense, el señor Juan Battista, puede dar la «relación cumplida» (v. 247) y responder por extenso a todas las dudas que surjan. El resto del poema sirve al «yo» para elogiar al intermediario, al mensajero, por su ingenio, y a autodenigrarse, pues de Tamariz ya solo queda «llena de espinas/ y no cultivada mi rima lánguida» y «mi ronca garganta» (v. 269 y v. 271). Solamente el ingenio del Brocense podrá corregir y limar su «stilo tan baxo y tan cansado» (v. 275), en una actitud que recuerda a la de la respuesta de Juan Hurtado de Mendoza a Alvar Gómez de Castro. La epístola termina con una declaración de amor amistoso incluso más intensa que la que he descrito en la que sí entra en el corpus: «que cuanto las estrellas en el cielo/ y los peces duraren en el río [...] / soy tuyo, y para siempre tú eres mío» (vv. 280-285); aunque se desvirtúa con el recuerdo final para el amigo común de ambos León (se supone que León de Castro).

Volviendo a la primera correspondencia, la incluida en el corpus, el estado del «yo poético» de la epístola del Brocense es menos negativo: al menos muestra su alegría al recibir la carta de Tamariz, porque ha logrado imaginar todo su viaje gracias a ellas. Además, reconoce que, hasta su marcha, no correspondía a su amigo en la intensidad de sus sentimientos. Pero, sin duda, anímicamente se retrata de manera negativa, dado que habla de su «fatiga indómita» (v. 17), y de su mala fortuna: «¡Ay de mí! [...] renuévase/ en mi pecho solícito/ la llaga, pues perdí tan grande pérdida,/ que el hado crudo y áspero, / de mi felicidad mucho doliéndose/ me lo quitó muy rápido» (vv. 53-58). El motivo de su desdicha es el mismo que el de su interlocutor: el distanciamiento entre ambos, pese a la seguridad de que nunca le olvidará y la firmeza de su amor: «Primero deste cuerpo el flaco espíritu/ saldría extenuándose,/ primero que de ti acá en mi ánimo/ se acabe la memoria⁵³» (vv. 37-40). Al final de la epístola, el «yo poético» se muestra incluso más desgraciado que su interlocutor, porque al haberse mudado al barrio en que este antes vivía, su nostalgia se multiplica por los recuerdos allí anclados, lo que le lleva al llanto. Tanto es así, que el «yo», valiéndose del epigrama de Marcial antes mencionado, se arrepiente de haber iniciado la amistad, puesto que resulta tan dolorosa, impide gozar de una vida tranquila, y causa

52. Véase la epístola en de Tamariz (1974: 439-441).

53. Los dos últimos versos faltan en la transcripción de la epístola de Carrera de la Red en Sánchez de las Brozas (1985: 215), así que las tomo de la de Mc Grady en Tamariz (1974: 439).

tormento y melancolía. Al igual que en las epístolas de Tamariz, en la segunda de las dirigidas por El Brocense, en tercetos encadenados, excluida del corpus por su carácter meta-literario y de adulación (se dedica a hablar de su pérdida de inspiración y de la superioridad del destinatario), el dolor parece haberse mitigado, o al menos el «yo poético» insiste más en la constancia de lo que les une: «aquella amistad vive tan preciada/ amigo Tamariz, y no está muerta/ mas en mi pecho está siempre pintada⁵⁴» (vv. 16-18); «si aquel amor que tuve verdadero/ no lo mostró hasta aquí mi baja Musa, no debe ser culpada por entero» (vv. 22-24). En esta segunda epístola El Brocense insiste en la idea de que las epístolas son poemas basados en la confianza, conversaciones familiares («a ti, con quien hablo hermanamente», v. 58), y que, por tanto, se atreve a escribirlos pese a que duda de su valor poético: «jamás nunca osaría/ donde hay tanto provento de poetas/ dezir que escribo o sé de poesía» (vv. 49-51).

Éticamente, el «yo» del intercambio entre Tamariz y Sánchez de las Brozas no está muy perfilado, ya que las reflexiones morales no protagonizan los poemas, que se inclinan más hacia lo autobiográfico. No obstante, las únicas ideas que aparecen están expresadas por el sujeto lírico con firmeza y seguridad, más como maestro que como aprendiz. En el caso de la epístola de Tamariz, se trata de sus críticas a sus amigos sevillanos, a los juzga como importunos, necios e hipócritas, dado que le parece que le preguntan por su viaje solo por su propio interés y para ganar su favor, pero no porque de verdad les preocupe. La otra crítica que inserta el «yo» no es tanto moral como satírica: ataca a los huéspedes y posadas de sucias camas encontrados durante el viaje. Solo en la alusión a «tyranos y corsarios» (v. 58) puede haber una crítica a la avaricia de los posaderos, que cobran mucho a los viajeros por ofrecerles sábanas «contagiosas» (v. 61). En cuanto al Brocense, el sujeto lírico alardea más de su sabiduría ética, pues expresa ideas con mucha firmeza: que el ser humano no se da cuenta de lo que tiene hasta que lo pierde, y la enseñanza de Marcial de que para que el pecho «esté puro y no lánguido» (v. 63) es mejor no crear lazos tan estrechos con los amigos. También se autorretrata moralmente de manera positiva, ya que subraya su fidelidad al amigo y a la memoria de sus méritos.

Por último, la configuración literaria del «yo» en ambas epístolas se acerca más a la de aprendiz que a la de maestro, pero no tanto por auto-crítica sin compasión, como en otros poemas, sino por el elogio a la obra del destinatario. En la de Tamariz, el «yo» considera su poema una conversación, no algo con valor literario, como indica en el comienzo, en el que imita claramente la epístola de Garcilaso a Boscán: «¡Oh quién tuviera agora algún espacio/ [...] para que a la larga conversáramos/ en la presente epístola!» (vv. 25-30, en realidad vv. 1-5). Muestra de su inseguridad es que se reconoce incapaz para narrar todos los ho-

54. Esta segunda epístola del Brocense, la que comienza «La blanda floxedad», aparece tanto en de Tamariz (1974: 441-442) como en Sánchez de las Brozas (1985: 216-217), de donde extraigo las citas.

rros de su viaje (un petrarquista «camino tan áspero/tan largo, tan fragoso», vv. 33-34), que le han provocado tal cansancio que dificulta su escritura: «la péndola/ no sabrá debujártelas» (vv. 63-64). Además, recalca, como Núñez de Reinoso, que la tristeza es incompatible con la elocuencia, dado que el «yo» admite que cuando se acordaba durante el camino de las virtudes del destinatario, al principio le animaba, pero después: «cesa el artificio/ desmaya la Retórica/ nadie podrá escribir ni aún una sílaba/ dignamente alabándote» (vv. 93-96). Por ello es preferible el silencio. Y la música que compartían ya no alegrará la vida del «yo», que abandonará las flautas, destruirá su zampoña, y romperá el canto del órgano. Sin la inspiración que le aportaba el destinatario, «la flaca mano córtasse, el ingenio/ y el entender ofúscanse» (vv. 139-140). Sin embargo, en comparación con los otros poemas dirigidos por Tamariz al Brocense, el sujeto lírico no se muestra tan autocrítico con su propia obra, no habla de su «basta pluma» o «rústica musa»⁵⁵; ni, en la última epístola, del rechazo que Apolo, Minerva y las musas tienen hacia él: «ya en mi ronca garganta no resuena/ Apollo, ni Callíope a mi rima/quiere dar atención»⁵⁶. El encomio de las obras del Brocense se expresa de manera indirecta, a través de la conversación entre el «yo» y el «canario», que recuerdan sus comedias, sus «cuentos graciosísimos», sus «hablas», sus «meneos», sus «descuidos» (vv.87-89). No sé a qué cuentos puede referirse Tamariz, pero las comedias han de ser las cuatro latinas (tres sobre Narciso, Aquiles y Bersabé, y una llamada Crepidaria), escritas para que las representaran sus estudiantes en el Colegio trilingüe, que confiscó la Inquisición en el proceso de 1600⁵⁷. En cualquier caso, resulta llamativo que elogie estas obras y no las más humanistas, al menos las primeras en publicarse, como los comentarios a Poliziano o a Alciato. Es una imagen de la escritura del Brocense, la que proyecta Tamariz, muy distinta a la que tenemos del humanista entregado a la filosofía (especialmente la estoica), al comentario de la poesía clásica y de Garcilaso, a la poética y a la gramática, y cuya capacidad de cuestionar todo le llevó a ser procesado por la Inquisición. Al igual que en las críticas a su propia obra, en el elogio del Brocense se muestra Tamariz más moderado en esta epístola que en otras de la correspondencia excluidas del corpus. En la primera⁵⁸, por ejemplo, hablaba de su «única y alta fama» (v. 14) o del «ingenio claro/que te dio Phebo Cynthio de su mano» (v. 16), y su musa le deseaba al Brocense «que el justo y próspero siglo/ le dé perpetua gloria» (vv. 23-24).

¿Cómo es el autor que proyecta El Brocense en el «yo poético» de su epístola? El «yo» apenas se describe a sí mismo como poeta, a diferencia de las otras

55. Así se califica en la breve composición «Cándido Francisco, ya antes de agora tenías», de Tamariz (1974: 435).

56. En la epístola «La carta que te dan, Francisco mío», de Tamariz (1974: 440).

57. Obras citadas por Martínez Cuadrado (2003: 102-103).

58. Véase de Tamariz (1974: 435).

poesías dirigidas a Tamariz, en las que insiste en su «blanda floxedad»⁵⁹, y prefiere callar a ofrecer sus «argumentos baxos de nonada», culpa a su «baxa Musa», «musa tan pueril, triste y profana»; y compara su escasa inspiración con la del destinatario: «tu musa comparada con la mía/ tan alta va como halcón mañero/ cuando el grajo volar con él porfía./ Tu vuelo sobre el mío es tan ligero,/ que, si lo quiero yo imitar volando/ a Ícaro podría ser compañero». En esta epístola no se encuentra ni esa humillación ni la falsa modestia con la que reconoce que algunos consideran discretas sus canciones. Respecto a la imagen que proyecta de Tamariz, primero enfatiza que, gracias a su capacidad descriptiva, ha logrado ver «pintado» su viaje. Luego le elogia de manera genérica, recalca su «dulce plática», sus obras y su música (vv. 15-16); y solo después explicita qué es lo que aprecia en sus obras: sus escritos juiciosos de leyes y cánones en latín y griego; sus «sonetos polidísimos/que igualan la Toscana» (vv. 49-50); sus canciones y líricos (entendiendo que odas); y sus «castellanas cópulas». Entre lo que menciona El Brocense y lo que conocemos de la obra de Tamariz, no podemos establecer ninguna relación, pues el poema épico sobre los mártires cartujos de Inglaterra está en castellano pero en octavas, no en coplas. Quizá se refiera a obras de juventud, o ejercicios para la universidad, que El Brocense conocería como profesor. Lo mismo sucede con otro poema heroico sobre Píramo que, junto a las odas y las bucólicas, no se sabe si en latín o en castellano, elogia El Brocense en su primera poesía enviada a Tamariz. En cualquier caso, en la epístola sin rima no incluye, como en la que escribe en tercetos⁶⁰, una crítica velada a Tamariz, a través de su antiguo profesor León de Castro, amigo a su vez del Brocense, que, tras ser consulado acerca de los versos del que fue su estudiante, «holgó infinito/ de ver tu carta bien notada y dotta;/ quedó por otra parte muy affitto/ diciendo, un grande ingenio aquí se embota». Es decir, el profesor piensa que Tamariz tiene mucha valía pero que no debería desperdiciar «el seso y la memoria» en «cosa tan remota/ del buen camino» como la escritura de epístolas poéticas en castellano.

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Baltasar del Alcázar y Gutierre de Cetina

La epístola de Baltasar del Alcázar a Gutierre de Cetina⁶¹ está organizada en torno a la narración del «yo» poético de su vida en la aldea, por lo que en ella predomina la primera persona del singular, aunque se inserte en tercera persona una anécdota campesina (vv. 166-180), recurso también empleado por Diego

59. Cito la epístola en tercetos «La blanda floxedad, que en mi sentido», en Sánchez de las Brozas (1985: 216).

60. Cito la misma epístola, en Sánchez de las Brozas (1985: 217).

61. Cito esta epístola por la edición de Núñez de Rivera de Alcázar (2001: 288-299). Ponce reproduce esta edición pero añade su propia anotación en Cetina (2014: 1126-1129).

Hurtado de Mendoza y por Cetina en sus poemas. A primera vista, puede parecer que no es tan innovadora discursivamente como las anteriores correspondencias analizadas, dado que no hay diálogos ni reproducción de parlamentos de otros personajes en estilo directo. Sí que hay menciones al desdoblamiento entre el sujeto lírico y su propia pluma («sus actos [de la pluma] llevarán...», v. 7 y 10), como en Montemayor y en Tamariz, pero el «yo» no dialoga con ella como en los originales pasajes del portugués. Sin embargo, hay otros elementos que convierten a esta epístola en un ejemplo muy llamativo dentro del corpus. En primera lugar, el «yo poético», tras un comienzo de tono elegíaco, se muestra tremendamente irónico, ácido, y burlesco, algo que solo se encuentra en este grado en las epístolas de Diego Hurtado de Mendoza (especialmente en la dirigida a su hermano Bernardino y en la que escribe a Luis de Ávila sobre la vida del embajador); y en la de Jorge de Montemayor a Diego Ramírez Pagán. De este modo, al mismo tiempo que subvierte el tema horaciano de la vida ideal en la naturaleza y de la soledad, como examinaré más adelante; el «yo» adopta un tono que es habitual en las epístolas del venusino. En segundo lugar, Baltasar del Alcázar introduce en su epístola un mecanismo para incluir o acercar al «tú» en su narración, algo que logra mucho más que otros poetas y que convierte el poema en una comunicación exitosa. Este mecanismo consiste, fundamentalmente, en salvar la distancia real que separa al «yo» (en la aldea) del «tú», proponiendo al destinatario un viaje imaginario. No se trata de invitar al «tú» a unirse a la vida aldeana, como Diego Hurtado o Boscán, puesto que la critica, y lo que desea es abandonarla; sino a proponerle que se ponga en su lugar, que haga un ejercicio máximo de empatía y viva, como si fuera él, los horrores que él sufre. La inclusión del «tú» en ese mundo real y denigrante para el «yo», pero en el que él no está, se consigue con las mismas herramientas que empleaban Diego Hurtado y Boscán en sus fantasías positivas: el imperativo y el futuro.

Examinaré con mayor detalle estos dos elementos que destacan en la construcción discursiva de la epístola. En la primera parte del poema, el «yo» incluye el habitual elogio al destinatario y la también común auto-denigración e inseguridad, durante cuatro tercetos encadenados en los que alternan la primera persona del singular con la tercera en referencia a su pluma; y la segunda. A continuación, el «yo» describe su estado anímico y la relación entre este y la escritura, pero curiosamente no lo hace en primera persona más que en el primer terceto de este pasaje («vivo», «tengo», «mi reposo», vv. 16-18), ya que después lo expresa de manera impersonal, «ya no hay...» (v. 19), enumerando todo lo que ha perdido. Al final de este pasaje, cuando se relaciona el estado psicológico del «yo» con el poema que está escribiendo, se reintroducen las alusiones personales: «el ingenio ha comenzado/ a quereros mostrar de sus sudores...» (vv. 37-39); «no cantaré, señor, blandos amores» (v. 40); [ornamento] como aquel que de vos el mundo espera» (v. 48), «no vivezas, que nunca las aquisto», «conforme la librea que visto» (vv. 49 y 51). Después comienza verdaderamente el tema de la epístola, «la vida miserable del aldea» (v. 54), introducida al «tú» con un «señor

[...] os he de contar muy francamente» (vv. 52-53), es decir, como si se tratara de una confesión en la que prima la sinceridad. Primero contrasta su imagen ideal del campo cuando estaba en la ciudad, con lo que se ha encontrado, autoparodia que, al mismo tiempo, es una crítica a todos los que han idealizado la vida aldeana en sus epístolas; de igual modo que Montemayor censuraba la generalizada adulación al destinatario. Y después describe sus actividades cotidianas, consciente de que su mente viaja a la ciudad, a Sevilla, donde están el destinatario y la amada. Este reconocimiento de la insatisfacción del ser humano, que cuando está en un lugar siempre está pensando en el que ha dejado, también aparece en las epístolas de Horacio, por ejemplo en la I, 8, cuando el «yo» señala «en Roma añoro Tíbur, en Tíbur Roma»⁶². Al hablar del ropaje de una campesina, de su corta saya y lo que deja al descubierto, introduce al «tú», con un guiño erótico: «y aun mucho más, si más queréis, enseña» (v. 96). A partir de ahí el «yo» se prodiga en estos retos al «tú»: «si queréis llegar un poco adentro/ tendréis por muy livianos estos daños» (vv. 98-99), «daros ha en las narices» (v. 100); «decildes un donaire [...] os dirán una pulla» (vv. 106-107). La primera alusión al «nosotros» no tiene un sentido inclusivo, para englobar al «yo» y al destinatario, sino que se refiere al «yo» y a sus aldeanas. El sujeto lírico hace gala de su ironía, describiendo una escena idílica pastoril y bruscamente convirtiéndola en la realidad infernal: de los cantos bucólicos a los roncros de asno. Pronto el «yo» vuelve a guiar al destinatario en su paseo ficticio por la aldea en que vive, presentándole las escenas cotidianas. La segunda aparición del «nosotros» sí que sirve para acercar al destinatario a los hechos; «dejemos éstas y volvamos/ a tratar... que hallamos» (vv. 139-141). Reintroduce el futuro con que presenta la escena al «tú» a las serranas o devora-hombres: «vereílas» (v. 142), «decilde» (v. 148), «hallares» (v. 149), «os han de pagar» (v. 150), «daros ha» (v. 151), «que os deje» (v. 152), «vuestro seso en vano lo buscares» (v. 153), «mirad» (v. 154). Cuando no le invita a ponerse en su piel, el «yo» se dirige al «tú» con preguntas, para no perder el hilo comunicativo: «¿queréis saber, señor...? Yo os determino contar...» (vv. 163-164), «ved si con este cuento» (v. 181). Tras someter a cuestión, como en toda la epístola, su satírica pero amarga narración, consciente de que está revertiendo una tradición, el «yo» retoma el recurso de incluir al «tú» como testigo de las simplezas de los campesinos, esta vez de los hombres: «saliros heis» (v. 184), «gustaréis» (v. 185), «contaros han» (v. 187), «deciros han» (v. 190), «veréis» (v. 193)... La ironía y el sarcasmo persisten en el sujeto lírico, por ejemplo cuando define a los incultos campesinos como «hombres sustanciales/ harto bien avisados en su trato» (vv. 185-186). En la parte final de despedida, el «yo» refrena sus deseos de seguir contando al «tú» sus penalidades, para no cansarle, y reitera que pasar un breve periodo en el campo está bien, pero más es insufrible. En esta sentencia también incluye al destinatario: «entonces [si es

62. Horacio (2002: 58).

un rato] la simpleza es gusto oílla/ porque allí la escucháis y, dando vuelta/ con quien gustare más podéis reílla» (205-207). El serventesio final también recalca la invitación al «tú» a que viaje con él a través de la imaginación para comprender cómo se siente, en la aldea y lejos de su amada.

La respuesta de Cetina a Alcázar⁶³ destaca, en el plano discursivo, por estar mucho menos centrada en la primera persona del singular que la anterior, pues tiene pasajes enteros en tercera persona. En el preámbulo de agradecimiento y elogio, por supuesto, sí que predomina la primera y la segunda persona del plural (muchas veces fusionadas en un solo verso), ya que es la parte en la que el emisor más se esfuerza por hacer llegar su mensaje al destinatario: «*vuestra* carta, señor, he recibido», (v. 1); «*andáis* a *adivinar*me el pensamiento» (v. 6), «yo, que el dulce cantar de los amores/ *vuestros* había leído, *deseaba*» (vv. 7-8); «*me* habéis pintado» (v. 11), «*me* movió *vuestra* pintura» (v. 19), «*ved* hasta donde llega *mi* locura!» (v. 21), «*espero* que *veréis* alguna cosa» (v. 26), «la pluma *vuestra* me convida» (v. 31). A continuación, cuando comienza el tema de la epístola, la crítica de la vida en la ciudad, Cetina construye un sujeto lírico muy distinto al de Alcázar: más que irónico y burlón, se muestra amargo y satírico, como él mismo reconoce. En lugar de describir la ciudad desde un punto de vista personal, centrándose en lo que a él le afecta, como había hecho el sujeto lírico de Alcázar, el «yo» de Cetina muestra los vicios desde fuera, en tercera persona. Solo introduce algunas marcas personales y deícticos para acercar la descripción: «aquí, señor» (v. 37); «no digo de soborno» (v. 41), «¿qué diré, pues, señor...?» (v. 58); «*ved* qué conciencia!» (v. 80). Esta parte más moral y abstracta se desarrolla hasta el verso 85, en que el «yo» introduce la *figura correctionis* que también aparecía en la elegía II de Garcilaso, y admite haberse inclinado hacia el tono iracundo de la sátira. A partir de este momento, el sujeto lírico cambia su tono y su actitud, e intenta ser más coherente con la epístola recibida, aludiendo a los temas presentes en ella, y empleando más la primera y la segunda persona del singular: «ya siento que me vo encendiendo en ira» (v. 85), «yo mostrara hoy colmo el vaso» (v. 88). Como Montemayor en su epístola a Ramírez Pagán, introduce el tema de la necesaria autocensura, por el peligro que acarrea decir la verdad: «ya del mundo es ley que muera/ quien dijere verdad» (vv. 91-92). Por ello el yo decide que «mudemos plática/ pasando así por todo a la ligera» (v. 93). Es decir, renuncia a la sátira grave y seria y gira hacia un poema menos profundo (como el de Alcázar) porque es consciente del riesgo que corre si sigue por la vía iniciada, que sus críticas no solo van a entenderse como tópicos literarios, como una imitación de la tradición horaciana, sino que pueden leerse como ataques a la sociedad de su tiempo.

La siguiente parte del poema contrasta la descripción de la aldea realizada por el destinatario en su epístola, con su idea de la ciudad, siempre aclarando

63. Cito esta epístola por la edición de Ponce de Cetina (2014: 1130-1142).

de forma ingeniosa que lo la ciudad es mucho peor. Al principio de esta parte hay alusiones constantes al destinatario y a sus palabras: «decís; mas no, señor» (v. 95); «vos decís» (v. 98), «señor» (v. 100). El contraste se acentúa cuanto Cetina recurre al mismo recurso que había empleado Alcázar, y le hace viajar mentalmente a la ciudad para que compare con sus propios ojos los males de los que se lamenta en la aldea, y los mucho peores que le aquejarían si estuviera con él en Sevilla: «allá, si os enfadáis.../ acá no podéis ver...» (vv. 109 y 112), «salís allá a tirar.../acá os tiran y enclavan» (vv. 115-116), «si allá caéis por los surcos,/ acá halláis bestias» (vv. 118-119), «allá miráis.../ acá ... veréis» (vv. 124-126). Cetina hace ingeniosas referencias a las descripciones de Alcázar del campo, que parafrasea, en un juego literario inédito en el corpus. Solo en uno de los tercetos rompe la coherencia, puesto que, en lugar de describir al «tú» en el campo y en la ciudad, se retrata a sí mismo psicológicamente en uno y otro lugar, y lo hace de un modo muy similar al «yo» que proyecta Diego Hurtado de Mendoza en varias de sus epístolas, como un sujeto fantasioso que no vive en la realidad: «Allá, si el pensamiento las pisadas/ sigue donde yo estoy, acá me hace/ mil torres en el aire mal fundadas» (vv. 121-123). Este juego de contrastar las actividades del «tú» en el campo con las que tendría en la «ciudad», habitualmente se condensa en un solo terceto, excepto en la última de las descripciones, referente a las mujeres, que se alarga en dos tercetos, uno para el campo y otro para Sevilla, porque es el tema que más se va a desarrollar a continuación, en paralelo con lo que había hecho Alcázar. Esta sátira contra las mujeres, en la que el sujeto lírico defiende que las sevillanas son todavía más odiosas que las serranas recolectoras de aceitunas de las que renegaba Alcázar, se desarrolla con el mismo contraste entre ambos lugares (pero en vez de «acá» y «allá», con «esas» y «estas»), pero de manera más impersonal. No hay marcas de primera o segunda persona en cada terceto, solamente de manera esporádica: «ésas, si necias son, andáis entre ellas/ siguro que no os juzguen y siguro/ que no os venzan, si no podéis vencellas./ Éstas más sabias son, mas yo procuro/ siempre menos saber y más llaneza/ tanto el trato es mejor cuanto es más puro» (vv. 139-144). Al igual que Alcázar, Cetina introduce referencias claramente eróticas y sexuales, algo que no ha de sorprender dada la transmisión exclusivamente manuscrita de estas epístolas y el tópico literario de las serranas. Del mismo modo que Alcázar incluía una anécdota o cuento burlesco, de tradición oral (no leyendas cultas como la de Alejandro Magno en la epístola de Diego Hurtado a Luis de Ávila), Cetina, que, como se ve, está siempre atento a responder de manera acorde a cada una de las partes de la epístola recibida, dice que quería corresponderle con otro aún más cómico, pero nuevamente se autocensura para que no le acusen de malicioso (vv. 169-174). Por ello solamente comenta la conclusión del cuentecillo de Alcázar, y cierra el tema de las serranas y las sevillanas, con un giro conversacional expresado con la metáfora del caballo y las riendas, tan reiterada en todo el corpus, creo que a partir del modelo de Garcilaso: «no faltan otros mil deslizaderos/ de que se puede mal torcer la rienda» (vv. 182-183).

La sección final de la epístola vuelve a la comparación entre los vicios que se encuentran en la aldea y en Sevilla, entre «allá» y «acá», siempre con el énfasis en que estos últimos son peores, y a la expresión más impersonal y satírica: «allá, si simples son, son muy graciosos;/ acá necios sin gusto y desgraciados...» (vv. 187-188). Como es habitual, en la conclusión y despedida reaparece la primera persona: «me deshago y me contristo/ y quedo alguna vez tan enojado/ que de tratar con ellos me desisto» (vv. 209-211). Cetina cierra su epístola con la misma excusa que Alcázar: el deseo de no cansarle más con sus «simplezas» y su «estilo tan bajo y tan pesado» (vv. 212-213), y con la misma alusión al dolor sentimental, pincelada de un tema, el amoroso, al que no se le ha dedicado ninguna atención a lo largo del poema. La diferencia fundamental es que el poeta mayor promete que si no muere y si su estado anímico mejora, le escribirá algo positivo (es decir, no tan satírico) elogiando la vida de aldea que Alcázar ha denostado, es decir, que contraatacará sus argumentos con otros positivos, en lugar de la opción escogida en esta epístola: no defender las bondades del campo, sino sostener que los males de la ciudad, de Sevilla en concreto, son mayores. Esta promesa de continuar la correspondencia solo aparecía de manera tan clara en la respuesta de Boscán a Diego Hurtado. La advertencia del serventesio final de que esta «hija oscura y fea» (v. 222) de Cetina solo ha de leerla Alcázar, y no puede dársela a leer a nadie más, resulta única en el corpus, y de gran interés para comprender la concepción del género por parte de estos dos autores.

En el empleo del «nosotros», Cetina es algo más generoso que Alcázar, si bien la mayoría de las veces con un efecto de exclusión del destinatario, pues se refiere a Cetina y al resto de sevillanos o habitantes de la ciudad, más que a Cetina y a Alcázar. La primera aparición del «nosotros» se da al describir con amargura cómo funciona el poder en la ciudad, en la que los ciegos adiestran a los que ven «por culpa nuestra» (v. 39). La segunda tiene la misma función que tenía en una ocasión el «nosotros» en Alcázar, para referirse a emisor y destinatario e invitar a cambiar de tema: «mudemos plática» (v. 92). La tercera vez es ambigua, puede referirse a Cetina y a los sevillanos, o también a Alcázar, que era oriundo de la misma ciudad, «nuestra ciudad loca y lunática» (v. 96). Después aparece claramente referido a los urbanitas frente a los campesinos: «en la ciudad [...] común estilo/ es acudirnos mal y mal continuo» (vv. 100-101). Los siguientes usos se refieren a los sevillanos, «acá, señor, veréis las sevillanas/ nuestros días coger» (v. 128), «estrotras [las sevillanas] nos ensalman» (v. 178). Discursivamente, como se ha visto, la epístola de Cetina no resulta tan innovadora, ni su fortaleza comunicativa consiste en el constante empleo del «nosotros» que tanto llama la atención en la de Boscán, por ejemplo. Lo que destaca en ella es el esfuerzo constante de Cetina por responder a los mismos temas que le había planteado Alcázar, por dedicarles la misma atención (con una mayor extensión de la crítica de las mujeres) y por emplear el mismo recurso de presentarle su propia realidad como si el otro la estuviera viviendo.

Respecto a la configuración del sujeto lírico, como en todas las correspondencias últimas que he analizado, los autores se proyectan de la misma manera

en los tres campos: el psicológico, en el que ambos se muestran insatisfechos con su realidad, aunque en lugar de expresarlo con tono elegíaco eligen la ironía o la burla; el ético, en el que se sitúan en un plano superior, pues critican o satirizan a parte de la sociedad; y el literario, en el que se pintan inseguros e inferiores al otro. Baltasar del Alcázar construye al inicio de la epístola un sujeto lírico dominado por la tristeza y la apatía, no se sabe muy bien si por hallarse lejos del lugar que era su hogar, o por haber perdido los sentimientos amorosos que le inspiraban:

Vivo tan descuidado, de cuidadoso,
que tengo ya por tierra muy ajena
la que fue en algún tiempo mi reposo,
[...]
No aquella soledad que ser solía
gran ocasión de gusto al pensamiento,
ni aquel velar la noche como el día.
[...]
Todo va ya perdido y todo falto;
todo del ser tornado de una vida
que tan del bien al mar ha hecho salto.
Tanto, que es la reliquia más asida,
que en el alma quedó del bien pasado,
una amarga memoria entristecida.
(vv. 16-18, 22-24 y 31-36)

El «yo poético» se pinta tan desgraciado y hundido como el de Núñez de Reinoso en sus epístolas a su prima, a María de Guzmán y a Tomás Gomes, pero por el motivo de su estado de ánimo, que parece modelado sobre todo por la pérdida de la esperanza amorosa, se asemeja más al que proyecta Garcilaso en su elegía II. Al hablar de un «bien pasado» o de que «del bien al mal ha hecho salto», o de su «amarga memoria entristecida» parece aludir a un amor correspondido, que ahora se ha acabado, ocasionando su falta de inspiración y de ganas de vivir, y su incapacidad para disfrutar la soledad que antes le era agradable; es decir, hay un contraste entre pasado feliz y presente infeliz que es opuesto al que desarrolla el «yo poético» de Boscán. Este estado elegíaco y melancólico, que en este comienzo de la epístola parece deberse al amor, a partir del verso 52 se transforma en una actitud igualmente negativa del sujeto lírico, pero por un motivo muy distinto al amoroso, la vida en la aldea a la que se ha visto forzado a ir; y con un tono también muy diferente, mucho más irónico y burlesco que elegíaco y melancólico. El «yo poético» reconoce que, cuando estaba en la ciudad, idealizaba el campo como *locus amoenus*, pero ahora que se enfrenta a la realidad, solo ve lo «miserable» e «insufrible» que es.

A partir de ese punto, el sujeto lírico describe muy negativamente la aldea, con críticas que, en parte, parecen tener una raíz autobiográfica, y, en otra, responder a la tradición de sátira contra los aldeanos. El «yo» se muestra desdichado porque, en lugar de dedicarse a las musas, tiene que perder el tiempo en

visitar el silo y el molino para controlar la producción, que es tan escasa que le hace culpar a los trabajadores. Tampoco le alivia ir a cazar zorzales con ballesta, y le irrita tener que visitar a las vareadoras de olivos, atravesando los surcos de los campos arados. Admite una vez más su carácter fantasioso y con tendencia a la irrealidad, tan propio del «yo» proyectado por Diego Hurtado de Mendoza, dado que recalca, como antes indiqué, que mientras está observando a las campesinas, está pensando en la ciudad. En ese momento, el «yo» entristecido e insatisfecho se transforma en un ser irónico y burlón, ya que describe a las vareadoras de olivos de manera sexual y burlesca: llevan la saya corta, huelen a humo o ajo, responden con pullas a los piropos, cantan horriblemente... El final del día en el campo, con el regreso a casa al atardecer, que había sido dibujado de manera idealizada por Hurtado de Mendoza y Boscán, es imitado irónicamente por Alcázar. Una vez en la aldea, el estado de ánimo del «yo» no mejora, puesto que le irritan no solo las campesinas, que cantan como si rebuznaran y que le molestan durante la cena, sino las cuadrilleras, que bailan «como locas, sin son» (v. 132), como los hombres viciosos que describía Boscán, aunque el efecto que le producen no es tanto de desesperación cuanto de risa, lo que muestra el cambio anímico que experimenta desde ese momento, pues a partir del verso 139 describe a las aldeanas según todos los tópicos de la serrana «devorahombres». El sujeto lírico vuelve al tono elegíaco y serio cuando se lamenta del «fiero destino» que le hace tener que soportar a los campesinos con sus maldades y su ignorancia, y pone como ejemplo un cuentecillo o anécdota de un serrano que fue herido en una pelea y al que cuidaba una cuadrillera que le hartaba de puerco o de sardinas, algo que tal vez puede tener una connotación erótica. Retorna al tono irónico y burlesco cuando critica la escasa cultura de los campesinos, basada en cantares como los de Fernán González, y con ideas tan disparatadas como «hallarse donde se junta el cielo con la tierra» (vv. 194-195).

Y cierra la epístola con una actitud más moderada, cuando reconoce que no tiene sentido alargar las quejas, y que la vida que lleva podría ser deleitosa para un rato, como materia para después reírse, pero no para tanto tiempo como debe pasar allí. Y realiza una declaración que parece sugerir un anti-horacianismo con respecto al debate acerca de la soledad y la vida retirada: «no soy tan melancólico que, siendo/ molestia para mí tan nueva gente,/ pueda la soledad andar siguiendo» (vv. 211-213). Este verso, que proviene del inicio de la canción II de Garcilaso, «La soledad siguiendo/ rendido a mi fortuna», como ha señalado Jesús Ponce⁶⁴, podría entenderse también como un síntoma del cansancio por el tópico de la soledad en la poesía. Es decir, el «yo» admite que es gregario, que busca la compañía, y que por mucho que esta le disguste, como la de los campesinos, la prefiere a la soledad escogida por los de temperamento melancólico. El serventesio que sirve de colofón retoma la actitud de la apertura de la

64. Ponce (2014: 1129).

epístola, con una alusión al mal de amores causado por la distancia, que provoca la tristeza del «yo». Cetina no perfila tanto el «yo poético» de su epístola en el campo psicológico, sino en el moral, como detallaré a continuación. Solamente se deduce de sus críticas, primero ácidas y después más jocosas, a los urbanitas en general y los sevillanos en particular, que está descontento e insatisfecho con la realidad en la que vive. Pero, respecto a su personalidad, hay que esperar hasta el v. 127 para ver cómo se define en los mismos términos que Diego Hurtado de Mendoza y que Alcázar, como un ser fantasioso y soñador que vive más en su pensamiento que en la realidad, y con la misma metáfora de las «torres en el aire». Al final de la epístola alude a su estado de ánimo pésimo al tener que vivir junto a los viciosos sevillanos: «me deshago y me contristo/ y quedo alguna vez tan enojado/ que de tratar con ellos me desisto» (vv. 208-210). Y, tal y como había hecho Alcázar, cierra el poema con una mención a las penas amorosas, a «un dolor que me aprieta, extraño, esquivo» (v. 214).

Éticamente, el «yo» de Alcázar se configura como un ser superior, culto y urbanita, que critica a los campesinos que trabajan a su servicio en el silo, el molino, y el olivar, a los que ataca no solo por su falta de cultura, o por la falta de atractivo en el caso de las mujeres, sino también moralmente. Lamenta sufrir «bajezas», «vanidades», «ignorancias», «malicias», «necedades», «simplezas», «pesadumbres», «villanías», «molestias», «groserías», y «torpedades» durante su estancia en la aldea (vv. 156-162). Cetina desarrolla con mucha más amplitud el tema moral, quizá porque cuenta con ello con una tradición antiáulica que le ofrece más argumentos sobre los vicios de la ciudad, que muchas veces mezcla o asimila a las críticas de la corte, que tan bien conoció en sus primeros años. El sujeto lírico que construye Cetina es un ser superior moralmente a los demás, que está en posesión de la verdad y que podría mostrar al mundo, como buen satírico, los vicios escondidos, pero se auto-censura y decide solo describir aquello público y notorio, «pues lo demás decir no se consiente» (v. 35), ya que es una época en la que no es lícito, como lo era en Roma, el ataque a través de «pasquines» (vv. 43-45), pues, además «viénesse a perder verdad diciendo» (v. 66), es decir, es una sociedad tan dominada por la mentira y la censura que quien rompe con el silencio y dice la verdad solo va a lograr correr peligro. Este sujeto lírico critica que los amigos parciales y privados son los que modulan los actos de los que gobiernan, de modo que los ciegos adiestran a los que ven, y la falsa hipocresía manda a la emulación, la tiranía, la envidia y la pasión. Ataca la adulación que ha acabado con la verdad, y que la gente se contenta solo con «platicar y proponerse» (v. 49-51), es decir, vive de la apariencia y de la disimulación, ya que «ni los dichos conforman con los hechos» (v. 56).

Cuando abandona la sátira más abstracta y desciende a los casos concretos que afectan a Sevilla, ataca a los escribanos por sus cohechos, hurtos y maldades; a los mentirosos y lisonjeros; a los que se enriquecen especulando y trampeando con el cambio («sin dineros,/ grandes riquezas van acumulando» v. 69); a los letrados que interpretan de manera distinta la misma ley según les conviene;

y a los que practican el nepotismo. Señala el cambio de orden social que ha traído un «mundo al revés», según el cual los nobles han pasado a ser los ricos, y los pobres nobles los «pecheros»; los locos, cortesanos avisados y los cuerdos, pesados y enojosos. La sociedad está tan corrompida que a los defraudadores se les considera prudentes y a los traidores, mañosos; algo que Cetina define magistralmente con una efectiva comparación muy de actualidad: «Como del cuerpo salen los gusanos/ que el mismo cuerpo al fin se van comiendo,/ se comen a Sevilla sevillanos» (vv. 62-63). El sujeto lírico admite su tendencia a la sátira y a la ira, por lo que se autocensura, como ya señalé antes, y decide adoptar un tono más ligero, más similar al de Alcázar describiendo la aldea. Por ello desde el v. 94 continúa denostando las costumbres de los sevillanos, pero lo hace de modo más festivo, con los juegos de reinterpretar las palabras de Alcázar, recurso que antes indiqué; y no situándose como superior a todos, sino incluyéndose dentro del colectivo: «Salís allá a tirar con la ballesta;/ acá os tiran y enclavan mil viciosos/ que está contra virtud la mira puesta» (vv. 110-112). La posición de censor moral desaparece por completo cuando describe de forma burlesca a las mujeres sevillanas en contraste con las aldeanas. Nuevamente hace referencia a la censura social, cuando prefiere no contar a Alcázar un cuentecillo, que parece también burlesco e irónico, por «temor de ser tenido/ o por de mala lengua o malicioso», lo que le hace estar «callado y encogido» (vv. 172-174). Es decir, el «yo poético» de Cetina controla su discurso de manera reiterada. Tras la sátira de las mujeres, continúa el ataque a las costumbres morales de la ciudad: la codicia de los mercaderes, la prepotencia de los «entonados caballeros», la malicia de los «majaderos» que se dedican al juego, las cartas y los dados... Hay dos elementos que definen Sevilla, además de la corrupción antes denunciada con la metáfora de los gusanos: la murmuración y la necedad, pues los sevillanos creen, según Cetina, que saben más que cualquier cortesano avisado, que «es imposible/ que alguno pudo ver lo que él no ha visto» (vv. 205-206). Como se considera superior, el «yo» prefiere no tratar con los sevillanos.

En el plano literario, Baltasar del Alcázar se muestra desde el principio inferior a Cetina, mayor que él, y humilde respecto a su poesía, que rebaja a «trabajo y vigilias de mi pluma» (v. 2), imperfectos frente a la perfección de las obras de su destinatario, aunque llenos de buena voluntad. Esto es, cumple todos los tópicos de la humildad, incluido el de la incapacidad para escribir o para elegir el tema: «mil veces he pensado de escribiros/ y tantas lo he dejado, de dudoso,/ sin saber qué tratar ni qué deciros» (vv. 14-16). Como Núñez de Reinoso, al expresar su estado de ánimo negativo justo después de confesar su falta de inspiración, parece relacionar ambos hechos. En este caso, el «yo» está aquejado de una nostalgia muy distinta a la del exiliado: ya no encuentra motivos para seguir a las musas ni para cantar al amor (vv. 19-21), puesto que del que tenía solo queda un amargo recuerdo. Sin embargo, el «yo poético» se contradice en el mismo hecho de la escritura: al tiempo que dice haber perdido la inspiración y no saber qué componer, reconoce que «el ingenio ha comenzado/ a quereros mostrar de sus

sudores,/ el poco premio que virtud le ha dado» (vv. 37-39). Es decir, recalca que su poesía no surge de la inspiración ni de las musas ni del sentimiento amoroso, sino del esfuerzo, del sudor; pero provenga de donde provenga, ya ha roto con el bloqueo de escritura que le paralizaba y le había hecho abandonar la epístola en otras ocasiones. Eso sí, el sujeto lírico, en función de su estado anímico, escoge un tema distinto, como expresa a través de la tan horaciana priamel: niega cantar al amor, ni tan siquiera el de los clásicos (Hero y Leandro, Adonis), y se declara incapaz de cualquier adorno; solo puede escribir «conforme a la librea» que viste (v. 51): poesía «aldeana», sencilla, campestre. Con esta afirmación, el sujeto lírico parece distinguir entre la poesía que requiere «gracia, estilo, ornamento» y «vivezas», aquella en la que el poeta elabora la forma, aquella que el mundo espera de Cetina (de nuevo, una declaración sobre lo que el resto de lectores y poetas desean del destinatario, que hemos encontrado en otras epístolas), y aquella que puede alcanzar él, que parece huir del fingimiento y quedarse en la experiencia; que no presenta un gran despliegue retórico, sino que se queda en la sencillez, en la «franqueza» a la que se refiere más adelante. El «yo poético» reconoce su carácter fantasioso cuando contrasta la realidad que ha encontrado en la aldea con el tópico horaciano de la vida retirada dedicada al estudio y a la creación: él creía que al marcharse al campo, la belleza de la hierba y las flores serían «agudas espuelas que al cuidado/ avivasen el gusto y aun la mano,/ para pintar el bien que allá he dejado» (vv. 61-63); es decir, tenía la idea de que, en la vida retirada, la inspiración resurge y uno puede dedicarse a componer elegías amorosas lamentando la ausencia de la amada que dejó en la ciudad. Pero la realidad, frente a esta idealización, es que en el campo tiene tantas tareas que realizar (no manuales, no es que él mismo tenga que moler; sino de control de un propietario sobre una heredad: visitar el silo, el molino, las aceituneras...), que no le quedan ni tiempo ni ganas para componer. Pese a ello, se inspira de tal modo para criticar y burlarse de los aldeanos y de las serranas, que a los doscientos versos el sujeto lírico se autocensura, y decide «refrenarse» aunque pudiera extenderse sobre el tema de la cultura de los campesinos.

Cetina inicia su respuesta con un claro elogio del entonces joven poeta Alcázar, del que, según dice, había leído poesías amorosas, y confiaba en ver otras muestras de su ingenio. Por este motivo, la epístola enviada por su admirador le ha alegrado tanto por el poema en sí, por sus «dulzuras y primores», su pintura «natural» de la aldea, por ser «muy avisada», «bien compuesta» y «acertada»; como por haber satisfecho, adivinando su pensamiento, su deseo de que cultivara otros temas aparte del amoroso. El elogio es bastante desmedido, porque Cetina afirma que, aunque la aldea sea tan fea, como Alcázar la ha descrito tan bien, «matará de amor a quien la vea» (v. 15). Esta afirmación le da pie a una importante reflexión metapoética, que expresa con firmeza, desde su condición de poeta consagrado: «es mayor o menor la hermosura/ según va bien o mal aderezada» (vv. 17-18), esto es, subraya la importancia de la forma, del lenguaje. Pero, al igual que Alcázar, después niega seguir esa vía, puesto que describe su res-

puesta con la misma humildad y menosprecio habituales, solo que en lugar de degradarla como «renglones», emplea una metáfora pictórica, tan del gusto de la escuela sevillana: su poema son unos «borrones» (v. 20), un «simple dibujo de carbones» (v. 24), «grosero» e «imperfecto» (v. 25) que escribe llevado por la locura; que no tienen «matiz, ni perfecciones, / ni sombras, ni color» (vv. 22-24). No obstante, espera que a pesar de ello el destinatario pueda ver «alguna cosa/que del pintor os muestre el buen concepto» (vv. 26-27), es decir, pese a su mayor edad y reconocimiento, el juicio del principiante es importante para él. En los últimos tercetos de la epístola, repite la fórmula que había empezado Alcázar, de que va a terminar para no cansarle más, aunque en este caso, no teme resultar molesto por sus quejas, sino por sus «simplezas» y por su «estilo bajo y tan pesado» (v. 213). El sujeto lírico promete escribir otra epístola en alabanza de la aldea (se entiende que menos satírica, proponiendo un ideal de vida positivo, como Boscán), si la salud y si el dolor amoroso se lo permiten. Este poema implicaría «levantar la musa» (v. 217), es decir, que el «yo» es consciente de que su tendencia a la sátira le ha llevado a un género más bajo, y ha creado un poema que denigra como «hija oscura y fea» (v. 222), con la que solo espera satisfacer a Alcázar. Una vez más, se recalca la importancia de la recepción primaria por parte del destinatario, si bien en este poema se restringe la transmisión a él, y se especifica que no debe de ver esta epístola nadie más.

Bibliografía

- ALCÁZAR, Baltasar del, *Obra poética*, Valentín Nuñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro, «Primeras epístolas en verso de la literatura española: La epístola de Boscán a Diego Hurtado de Mendoza», *Pio II nell' epistolografia del Rinascimento*, Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.
- , «Épica y hagiografía: El martirio de los santos mártires de Cartuxa», *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y en el Renacimiento*, Cesc Esteve, Salamanca, SEMYR, 2014.
- , «Mujer y lectura en el Renacimiento: el canon clásico de Boscán», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto. IV*, José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, Vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- , «El intercambio epistolar entre Montemayor y Ramírez Pagán», *Canente: Revista literaria*, 3-4 (2002) 217-228, reeditado en Lara Garrido, José, *La epístola poética del Renacimiento español*, Málaga, Anejo LXXIII de *Analecta Malacitana*, 2009.
- ALONSO, Dámaso, «Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI: D. Juan Hurtado de Mendoza», *Boletín de la Real Academia Española*, 37.151 (1957) 213-298. Incluido en *Obras completas. Vol. 2, Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte, Desde los orígenes del románico hasta finales del siglo XVI*, Madrid, Gredos, 1972.
- ANDRADE, António Manuel Lopes, «A Senhora e os destinos da Nação Portuguesa: o caminho de Amato Lusitano e de Duarte Gomes», *Cadernos de Estudos Sefar-ditas*, 10-11 (2011) 87-130.
- , «Os Senhores do Desterro de Portugal: Judeus portugueses em Veneza e Ferrara em meados do século XVI», *Veredas-Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 6 (2006) 65-108.
- BORRIS, Kenneth, *Same-Sex Desire in the English Renaissance: A Sourcebook of Texts, 1470-1650*, Nueva York, Routledge, 2004.
- BOSCÁN, Juan, *Poesía*, Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999.
- , *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega: repartidas en quatro libros*, Barcelona, Carles Amoros, 1543. 4º. Ejemplar digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000036560&page=1>>.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CHIVITE TORTOSA, Eduardo, *La sátira contra los malos poetas (1554-1619): textos y estudio*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010. Tesis doctoral defendida en 2008. Disponible online: <<http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/3883>>.
- CREEL, Bryant L., *The religious poetry of Jorge de Montemayor*, London, Tamesis, 1981.
- CRUZ, Anne J. «Self-Fashioning in Spain: Garcilaso de la Vega», *Romanic Review (RR)*, 83.4 (1992) 517-538.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, «La diversidad epistolar en la poesía de Don Diego Hurtado de Mendoza», *Canente: revista literaria*, 3-4 (2002) 149-176.

- , «Notas para el estudio de la carta en octosílabo», *La epístola*, Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- FOSALBA, Eugenia, «Acerca del horacianismo de la epístola poética siglodorista: algunas cuestiones previas», *eHumanista. Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 18 (2011), 357-375.
- FREGOSO, Antonio, *Rissa y planto de Democrito y Heraclito / traducido de Ytaliano en nuestra Lengua Vulgar, por Alôso de Lobera Capellan de su Magestad*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1554.
- GREENBLATT, Stephen, «Power, Sexuality and Inwardness in Wyatt's Poetry», *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare*, Chicago, the University of Chicago Press, 2005.
- HORACIO FLACO, *Quinto, Epístolas. Arte poética*, Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, José Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- JAURALDE POU, Pablo, dir. *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009.
- KLAWITTER, George, *The enigmatic narrator: the voicing of same-sex love in the poetry of John Donne*, Nueva York, Peter Lang, 1994.
- LORENZO, Javier, «Nuevos casos, nuevas artes». *Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang, 2007.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco-Libros, 2005.
- MAGGI, Armando, «On kissing and sighing: Renaissance homoerotic love from Ficino's *De Amore* and *Sopra Lo Amore* to Cesare Trevisani's *L'impresa* (1569), *Same-sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*, Beert C. Verstraete y Vernon Provencal, Nueva York, Harrington Park Press, 2005.
- MARÍAS MARTÍNEZ, Clara, *Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento*, tesis doctoral inédita defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 2016a.
- , «Filosofía en 'estilo vagabundo': La correspondencia poética entre Jorge de Montemayor y Juan Hurtado de Mendoza», *Grandes y pequeños en la literatura medieval y renacentista*, Emilio Blanco, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Seminario de Estudios medievales y renacentistas, 2016b, 381-398.
- , «The Poetic 'I' in Spanish Renaissance Verse Epistles: Imitation of Horace and Construction of a Private Personality. Diego Hurtado de Mendoza: A Case-study», *L'invention de la vie privée et le modèle horatien*, Nathalie Dauvois y Line Cottegnies, Paris, Editions Garnier, pendiente de publicación en 2016c.
- , «Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán», *Revista Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013) 109-138.
- MARTÍNEZ-GÓNGORA, Mar, «La aproximación masculina del espacio doméstico rural en la 'Epístola a Boscán' de Diego Hurtado de Mendoza», *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Pedro Ruiz Pérez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

- , «Entre el rigor humanista y la estética cortesana: el ideal de conducta masculina en la “Respuesta de Boscán a Don Diego de Mendoza”», *Bulletin of Hispanic studies*, 78, 4 (2001) 421-438.
- MARTÍNEZ RUIZ, Francisco Javier, «Las epístolas ‘horacianas’ de Diego Hurtado de Mendoza (desde una perspectiva pragmática)», *Glosa: Anuario del Departamento de Filología española y sus didácticas*, 2 (1991) 197-211.
- MC GRADY, Donald, «Introducción» a Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1974.
- MIRANDA, Francisco de Sá de, *Poesía castellana completa*, José Jiménez, Málaga, Universidad de Málaga, 2010.
- , *As obras do celebrado lusitano o doutor Francisco de Sa de Miranda collegidas por Manoel de Lyra*, [Lisboa], [Manoel Lyra], 1595. 4º. Ejemplar consultado: BNE R/6220. Ejemplar digitalizado: <http://bdigital.sib.uc.pt/bg5/UCBG-R-1-28/UCBG-R-1-28_item1/P77.html>
- MOLINA HUETE, Belén, «Juan Hurtado de Mendoza», *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009, 526-535.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Poesía selecta*, Juan Montero y Elizabeth Rhodes, Madrid, Castalia-Edhasa, 2012.
- , *Poesía completa*, Juan Avallé-Arce y Emilio Blanco, Madrid, Fundación Castro, 1996.
- , *Las obras*, Amberes, Juan Lacio y Juan Steelsio, 1554. 12º. Ejemplar digitalizado: <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ18182080X>
- MONTERO, Juan, «La epístola de Montemayor a Sá de Miranda: texto y contexto», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 6 (2009) 151-161.
- , «Montemayor y sus correspondientes poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI)», *La epístola*, Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- NAVARRO ANTOLÍN, Fernando, edición, traducción y anotación de Horacio, *Epístolas. Arte poética*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Obra poética*, M. A. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.
- , *Historia de los Amores de Clarea y Florisea, y de los Trabajos de Ysea: con otras obras en verso, parte al estilo Español, y parte al Italiano*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, y sus hermanos, 1552. Ejemplar digitalizado de la Österreichische Nationalbibliothek: <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ171339409>
- ORTO, Giovanni dall', «Socratic Love’ as a Disguise for Same-Sex Love in the Italian Renaissance», *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, Kent Gerard y Gert Hekma, Nueva York, Haworth Press, 1988.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Ma io son pure napolitano’. Nicolò Franco e i circoli meridionali (1531-1543)», *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro De Toledo (1532-1553)*, Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 203-234.

- , «Máscaras pastorales y retratos jocosos en el epistolario de Nicolò Franco», *La Lettre au Carrefour des genres et des traditions, du Moyen Âge au XVIIe siècle*, Maria Cristina Panzera, Elvezio Canonica, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 287-303.
- , «Sátira y humor en las epístolas italianas de Gutierre de Cetina», *Difícil cosa el no escribir sátiras: la sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Antonio Gargano, Maria D'Agostino, Flavia Gherardi, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 49-90.
- , «'Delicaturas' y 'modos nuevos' de la poesía renacentista: las epístolas de Gutierre de Cetina», *Canente: Revista literaria*, 3-4 (2002) 177-216.
- RAMÍREZ PAGÁN, Diego, «Respuesta de Ramírez a Jorge de Montemayor», «*Cuantos me dictó versos...*». *Antología de epístolas poéticas renacentistas*, *Canente: Revista literaria*, 2-3 (2002) 70-75.
- , *Floresta de varia poesía / contiene esta floresta q[ue] componia el doctor Diego Ramirez Pagan, muchas y diuersas obras morales, spirituales, y temporales*, Valencia, Ioan Navarro, 1562, 8º.
- REICHENBERGER, Arnold G., «Boscán's Epístola a Mendoza», *Hispanic Review*, 17, 1 (1949) 1-17.
- ROSE, Constance Hubbard, *Alonso Núñez de Reinoso: the lament of a sixteenth-century exile*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1971.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- , «Espejos poéticos y fama literaria: las epístolas en verso del siglo XVI», *Bulletin hispanique*, 106, 1 (2004) 45-80.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, *Obras. Vol. 2, Poesía*, Avelina Carrera de la Red, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1985.
- , «Poesías», Ms. 200, Biblioteca Universitaria de Salamanca, s. XVI, 2 h.g.+194f.+2 h.g.
- SANTAGATA, Marco, «Acedía, *aegritudo*, depresión: modernidad de un poeta medieval», *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario (2005), 17-25.
- SASLOW, James, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- SIRIAS, Silvio, «Boscán's 'Epístola a Mendoza' and Its Indebtedness to Catullus», *Romance Notes*, 35, 1 (1994) 97-100.
- TAMARIZ, Cristóbal de, *Novelas en verso*, Donald Mc Grady, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1974.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «Alonso Núñez de Reinoso en el círculo social y cultural de la familia Mendes: Doña Beatriz de Luna y Don Juan Micas», *Cadernos de Estudios Sefarditas*, 12-13 (2014) 161-197.
- WOODS, Gregory, *Historia de la literatura gay*, Madrid, Akal, 2001.



La representación autorial en las poetas de la primera edad moderna¹

María Dolores Martos Pérez

Universidad Nacional de Educación a Distancia
mdmartos@flog.uned.es

Recepción: 04/05/2016, Aceptación: 18/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

Este artículo estudia la autoconciencia autorial que muestran las escritoras en los impresos poéticos de los siglos XVI a XVIII. Se analizan las estrategias de afirmación autorial que se reflejan en los paratextos de estos impresos. Estas estrategias discursivas se contextualizan en el marco de la imprenta y las novedades que esta introduce en el estatus social e intelectual de las escritoras, y cómo ello repercute en el nuevo posicionamiento que estas van adquiriendo en el campo literario en la primera edad moderna.

Palabras clave

autoafirmación autorial; escritoras; edad moderna; impresos poéticos; Ana Caro; Aphra Behn

Abstract

Female self-fashioning in the poetry of the early modern period

This paper studies women writers' authorial self-consciousness in printed books of the sixteenth-eighteenth centuries. The study presents an analysis of the authorial strategies found in the paratexts of this printed poetry. These discursive strategies are contextualized in the development of Printing and the changes in the social and intellectual status of women writers. All these elements lead to a new positioning of the writers in the literary field of the first modern age.

Keywords

fashioning authority; women writers; printed books; poetry; modern age; Ana Caro; Aphra Behn

1. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *BIESES: balances y nuevos modelos de interpretación* (FFI2012-32764), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

A principios del siglo XVII las escritoras españolas empiezan a ver impresa su poesía de forma significativa, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. La cincuentena de impresos poéticos de autoría femenina que registramos entre los siglos XVI y XVIII son indicios por sí mismos, además de lo que los textos contienen, de una creciente conciencia autorial². Me baso en los datos registrados en BIESES, que permiten trazar, con las 12.000 entrada de su base de datos a fecha de hoy, un panorama exhaustivo de la poesía impresa por mujeres en esta cronología. No recojo en este panorama la participación ocasional en preliminares de volúmenes ajenos o en justas ni la inclusión de poemas en obras de otros géneros, sino exclusivamente impresos poéticos³, libros de poemas y pliegos sueltos, que implican una proyección autorial de mayor entidad⁴.

Estos impresos proporcionan información muy notable sobre la relación entre el sujeto histórico femenino y el texto que produce, con especial atención a su posicionamiento autorial y su representación discursiva. Si ponemos en contexto y evolución diacrónica estos datos, hay una serie de patrones que me interesa señalar para contextualizar esta producción poética en el campo literario de su época. El primero de estos factores es el de la evolución de impresos por siglos, que sintetiza el siguiente gráfico:

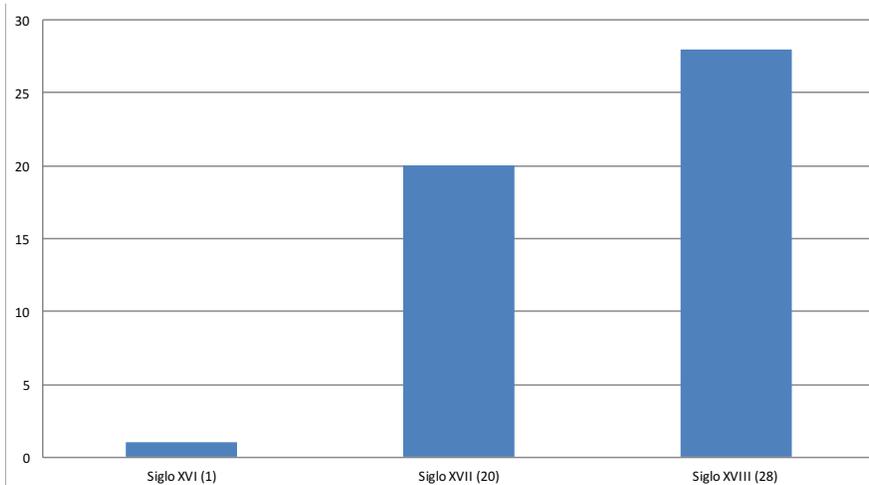


Figura 1.

Gráfico de impresos poéticos femeninos entre los siglos XVI-XVIII.

2. Martos (2005).

3. Marín Pina (2011) ha estudiado los pliegos sueltos impresos entre mediados del XVII y XVIII (1645-1761).

4. Véase el estado de la cuestión trazado por Baranda (1998: 453).

El segundo es el número de autoras, en torno a 22, y el número de impresos de cada una, cuya media se sitúa entre 1 y 3, descendiendo notablemente las que publican más de 4:

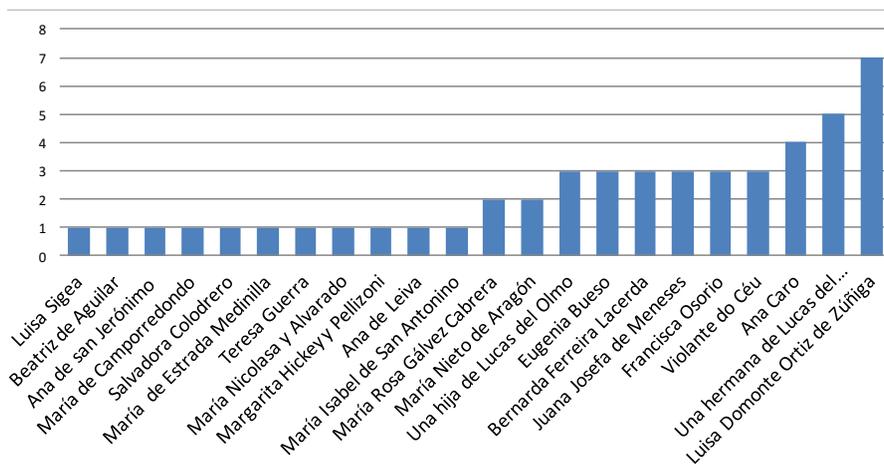


Figura 2.

Gráfico de autoría de obras poéticas impresas entre los siglos XVI-XVIII.

La distribución de los lugares de impresión arroja un mapa en el que destacan Andalucía, Madrid y Lisboa, y fuera de España, Francia:



Figura 3.

Mapa de localización de impresos poéticos femeninos entre los siglos XVI-XVIII.

En cuanto al tipo de impreso, lógicamente es bastante mayor el número de pliegos sueltos que de libros de poemas.

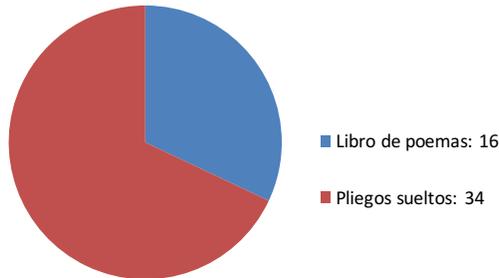


Figura 4.

Diagrama tipológico de impresos poéticos femeninos entre los siglos XVI-XVIII.

Este panorama cuantitativo pretende hacer notar el significativo número de autoras desde las primeras décadas del siglo XVII. La principal dificultad que plantea la escritura femenina es el de la fragmentariedad y la dispersión, del que resulta un corpus ciertamente pequeño, pero que es indicativo de una producción mucho mayor, bien perdida, bien pendiente de descubrir y, además, aún no explorado sistemáticamente. El propio impreso es, por tanto, en el caso de estas escritoras y por su particular posicionamiento social y en el campo literario, una declaración autorial, un testimonio de la voluntad de hacer visible su condición de mujeres escritoras, pues «revelan el interés de las poetisas por llegar a la imprenta y darse a conocer y por participar en la vida pública a través de la poesía»⁵. Para analizar la representación autorial en estos pliegos sueltos y libros de poemas y en la información paratextual que contienen sigo el marco metodológico que ofrece Bordieu sobre el campo literario y las pautas marcadas por Pedro Ruiz Pérez en *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, adaptando esta metodología a las especificidades de la poesía femenina⁶.

La conciencia autorial, obviamente, es inherente al propio acto de escribir, pero la imprenta introduce una serie de constantes en el campo literario que, a la vista de los datos, permite una mayor presencia de las escritoras en el sistema literario que se va conformando. Aunque ni mucho menos podamos hablar de una actitud uniforme, desde inicios del XVII se aprecia una normalización de la autoría femenina. Aunque el orden social mantenga el espacio privado como el propio de la mujer, la visibilidad que proporciona la difusión del impreso y el ejem-

5. Marín (2011: 243).

6. La idea de «campo literario» de Bordieu se matizará con el planteamiento de los polisistemas de Even-Zohar (1990).

plo modélico que crean las escritoras que lo alcanzan abre una brecha en el campo literario que arrastrará, sin duda, cambios en el sistema social. Dicho de otro modo, si un pliego suelto o un libro de poemas se vende, al impresor, en tanto actor de un circuito responsable de garantizar el beneficio económico, le da igual el género de quien escriba, como se desprende de los casos que veremos seguidamente. Otra cosa es la necesidad de justificarlo o de cómo se justifique por parte de las instancias que intervienen en el circuito comunicativo que conduce al impreso (autora, censores, prologuistas, lectores, etc.), pero el hecho incuestionable es que las mujeres publicaban porque las leyes que regían el campo cambian a medida que la imprenta se va generalizando y de ello resulta un nuevo mapa que permite, y cada vez más, el acceso de las escritoras a la letra impresa.

El caso paradigmático, en lo que a poesía se refiere, de esta creciente conciencia y afirmación autorial es el de Ana Caro, como ya pusieron de relieve los trabajos de Lola Luna, que la revelan como escritora profesional y de oficio. Desde este caso modélico, me propongo analizar cómo el cauce impreso se va consolidando en la poesía femenina no solo en figuras señeras sino que se extiende a una nómina relativamente amplia de autoras, con gradaciones muy distintas en esa representación autorial, pero que fijan, sin duda, una tendencia. Dedicaré unas reflexiones finales a la comparación de Caro con Aphra Behn para confrontar estas posiciones autoriales femeninas en el campo literario en un contexto europeo.

Representaciones autoriales en los paratextos de impresos poéticos femeninos

El significativo acceso al cauce del impreso por las autoras desde inicios del siglo xvii y su reflejo en la conciencia autorial no es, como indicaba líneas atrás, un panorama uniforme, pero sí que permite fijar tendencias. Los casos de invisibilidad autorial presentan ya bastantes matices, especialmente a partir de la información que sobre la obra se extrae de los paratextos⁷. Por ejemplo, el *Despertador* de Juana Josefa de Meneses salió impreso a nombre de Apolinario de Almada. No obstante, aunque en la portada figuraba este nombre, los mismos preliminares lo ponían en cuestión, como la Aprobación que firma *Joseph da Cunha Brochado*, donde muestra su prevención sobre la atribución autorial: «Apuciolinario de Almada, que diz ser seu autor» (Meneses 1695: h. 9v). Luisa Domonte Ortiz de Zúñiga tampoco firma los pliegos poéticos que publica con su nombre completo sino solo con sus iniciales, aunque los paratextos juegan con el apellido de la autora, por lo que la inicial ocultación autorial no resulta tal⁸.

7. Las citas de los paratextos de las autoras que se recogen en este artículo están extraídos de las ediciones que de ellos han hecho el equipo de investigación de Bieses. Estas están disponibles para su consulta en esta dirección web: <http://www.bieses.net/tabla_paratextos/>.

8. Marín Pina (2011: 243): «En ninguno [de los pliegos] se menciona expresamente su nombre, aunque dejan huellas para su identificación al rubricar algunos con las iniciales D.L.M.D.O.Z. y en otros devotos admiradores de sus versos la desvelan a través de un simple juego de palabras con su nombre y apellido».

Aún cuando la obra se editó póstumamente⁹, sin intervención de la autora, queda constancia en los paratextos de una amplia circulación de los poemas entre receptores coetáneos que solo puede entenderse desde una clara conciencia autorial que muestran poetas como Beatriz de Aguilar, Ana de San Jerónimo, Ferreira Lacerda (*Hespaña libertada*) o Violante do Céu (*Parnaso Lusitano*). Y aún cuando la obra ha quedado manuscrita, conservamos testimonios de la intención de la autora de darlo a la letra impresa. Es el caso de Valentina Pinelo, quien en el prólogo al *Libro de Santa Ana* deja constancia de haber entregado a la imprenta un «Cancionero de los santos de la Orden de San Agustín», del que a día de hoy no tenemos noticia: «Muchos años à que comencé este libro [el de Santa Ana] y lo dexé porque me ocupava todo el año en las fiestas de la orden, haziendo algunas letras que saldrán agora, siendo Dios servido, en otro libro impressas»¹⁰. Igual sucede con María de Santa Isabel, conocida como Marcia Belisarda, quien a mediados del xvii prepara un manuscrito para la imprenta, aunque finalmente nunca vio la luz. El prólogo de la autora no deja lugar a dudas sobre la conciencia autorial con la que diseña el volumen¹¹. Y los receptores coetáneos, autores de los preliminares, perciben el volumen bajo el modelo editorial de las varias rimas, como consta en el título de uno de ellos: «A las nunca bien encarecidas, ni bastantemente alabadas varias poesías de este libro» (Fernández López 2015: f. 4v). En este sentido, autoras como Bernarda Ferreira Lacerda, insertan plenamente su escritura en la dinámica del mercado editorial, planificando la redacción de su poema épico secuenciada en partes. En el prólogo *A todos* se aclara que fue su muerte repentina la que impidió su publicación —«no se pudo imprimir en su vida porque la muerte intempestiva se lo estorbó»—, así como la determinación de Ferreira de escribir una tercera parte: «Tercera parte determinaba escribir la autora resumiendo las gloriosas victorias alcanzadas contra los moros, desde el rey don Alonso el Sabio hasta la conquista de Granada, mas el pasar a mejor vida le atajó dar más esta gloria a España» (Ferreira Lacerda 1673: h. 3r).

Los mecanismos de representación autorial en las poetas presentan problemáticas distintas a la de los escritores que van del orden social al campo literario: el espacio privado, las consideraciones sobre la naturaleza femenina y su inferior-

9. Muy distinto es este contexto del anterior a la edición de las obras de Santa Teresa y las dificultades que planteaba a la mujer la edición de sus textos (Jude 2012: 43).

10. Según Marín Pina: «Si realmente llegó a las prensas, no se ha conservado ningún ejemplar. El título apuntado se lo otorga Felix Ossinger, F. Joannes, Bibliotheca Agustiniana, Historica, Critica et Chronologica in qua mille quadragenti Agustiniani Ordinis Scriptores, Inglostadii et Augustae Vindelicorum, 1768, pág. 696, quien también lo registra como Liber Carminum in omnia Ordinis Nostri Sanctorum ac Beatorum festa. (BIESES: <<http://62.204.193.244:8080/bieses/JBuscar?base=BIESES&NumDoc=6986&query=%28cancionero%29%20.Y%20.EN%20AUTORA%20%28pinelo%29&attr=&docsqry=1&page=1&criterio=&calces=1&idio ma=ESP>>). Véase Marín Pina (2012).

11. Martos (2015: 89-90).

ridad respecto al hombre, el rol social de esposa, etc. No obstante, ello no exige un análisis de los fenómenos al margen o segregado, sino que debe estudiarse con el todo del que forma parte. Entre los extremos que van de una plena representación a una invisibilidad autorial se sitúan distintos tipos de escritura y diversas imágenes, que implican también diferentes grados de afirmación. Como tendencia general se advierte que «a partir del segundo decenio del siglo xvii, la condición de mujer de la autora, su posible falta de instrucción, la justificación de una formación o la subordinación de género no es un tema que se mencione en los paratextos. En este período las escritoras parecen estar en el marco social como un fenómeno normalizado, que por eso no necesita mayor justificación. La mujer escritora no es una excepción, un fenómeno exótico, ni tampoco parece ser considerada un ser sin conocimiento, porque en estas obras ese aspecto no requiere ninguna aclaración»¹². Y en su lugar lo que apreciamos es un proceso creciente de afirmación autorial que se va alimentando de los ejemplos de otras escritoras que ven impresos sus textos con éxito¹³ y que son refrendados por los lectores, en tanto que consumidores del texto. En todo caso, y como sucede en el ámbito general de la lírica a mediados del xvii, el cauce impreso también se consolida en la poesía femenina no solo en figuras señeras sino que se extiende a una nómina más amplia de autoras, algunos de cuyos casos comento seguidamente.

Hay un conjunto de pliegos sueltos que plantean un interesante diálogo entre la representación autorial y el mercado editorial. Al amparo de la autoridad masculina, la hija y hermana de Lucas Alfonso del Olmo publican un nutrido manojo de romances religiosos y algún otro de temática amorosa. Marín Pina (2011: 243 y 266-267) dio noticia por primera vez de dos pliegos sueltos de la hija de Lucas del Olmo (*Romance de la pureza de María Santísima... y Romance y rogativa que se hace a la Santísima Trinidad...*)¹⁴, a los que se suma ahora la noticia de uno más de esta¹⁵ y de cinco de una hermana del mismo autor¹⁶. De Lucas del Olmo Alfonso apenas conocemos más datos que los numerosos romances que escribió: fue un conocido versificador, natural de Jerez de la Frontera que vivió en la primera mitad del siglo xvii¹⁷. A juzgar por los numerosos pliegos sueltos que publicó en muy diversas imprentas diseminadas por toda la geografía española, fue un autor de indudable éxito en este género. Los lugares de impresión, en el caso de las pliegos de la hija,

12. Baranda (2014b: 49).

13. Todos estos cambios apuntan a una práctica novedosa: «la publicación de poesía lírica y la posibilidad de que el poeta actual goce de fama y estimación en el presente, prebenda hasta entonces reservada a los *auctores* clásicos» (García Aguilar 2009: 154).

14. Olmo Alfonso ([1725-1738] y [1725-1738]). Marín Pina (2011: 243) fecha a ambos por los años de actividad del impresor. Véanse los registros en BIESES.

15. Se trata del *Nuevo Romance, en que se cuenta y declara la prodigiosa historia...* [s.a.]. Tenemos constancia de estas otras impresiones: Barcelona, Imprenta de Juan de Forn, 1760 y Madrid, Imprenta del Carmen, 1765.

16. Olmo Alfonso (1764, [1764-1792], [1767-1796], [s.a.] y [1790-1823]).

17. Véase Guadalajara (2005).

son Sevilla y Madrid, mientras que el de los otros cinco se amplían a otros lugares, coincidiendo, por ejemplo en el caso de la imprenta cordobesa de Luis Ramos y Coria, con los mismos lugares en los que publicó el autor. Por tanto, la escritura de estas dos mujeres se explica bajo el amparo de Lucas del Olmo como autoridad masculina, maestro en el oficio de la versificación de romances religiosos, del que las dos autoras aprenderían y bajo cuyo vínculo publicaron sus propios romances¹⁸.

La mayoría de los pliegos de Lucas del Olmo Alfonso suelen llevar en la portada el nombre del autor y los versos finales también lo recogen, a modo de cierre del marco de oralidad. En el caso de las dos escritoras ninguna aparece con nombre propio sino con la perífrasis de parentesco. El de la hija no se recoge tampoco en la portada sino únicamente en el cierre, mientras que el de la hermana sí figura en el título de los pliegos conservados. La individualidad de la escritora se oculta a favor del vínculo familiar que garantizaba una tradición de escritura que avalaba, a su vez, el propio éxito comercial del producto.

Desde el punto de vista de la textualización autorial, subrayo la automención de la autora al final de cada parte en el romance sobre la vida de san Alejo (*Verdadera relacion, y curioso romance...*), que debió tener una amplia difusión impresa a juzgar por el número de ejemplares conservados¹⁹. Esta mención, como marca habitual del género y reiterada en los pliegos de Lucas del Olmo, en el que casi ninguno se escapa a esta rúbrica final del autor, se subraya la identidad extradiagética y autorial en un marco de oralidad: «[...] Y aquí / da fin una hermana mesma / de Lucas del Olmo Alfonso / a aquesta parte primera, / que en igualdad con la sangre, / le ha de imitar en las letras». La autoría en este caso se atenúa acudiendo al concepto de imitación del modelo masculino, además, del entorno familiar de la autora.

En ambas autoras, la mención de autoría en el cierre del romance se conforma sobre la fórmula de disculpa por los errores, como muestra estos versos del *Nuevo Romance, en que se cuenta y declara la prodigiosa historia, y cautiverio del bizarro Don Luis de Borja...*: «Y aquí la hija del Olmo / pide perdón de sus faltas» ([s.a]: h. 4). Las alusiones al lector en el título del romance así como el diseño de sucesivos pliegos como partes de la historia narrativa, en los dedicados a san Alejo, insertan estos textos en una clara planificación y secuenciación de

18. Como indica Inmaculada Casas respecto al pliego *Prodigiosa vida de san Alexo. Tercera parte*: «la autora continúa la labor de divulgación religiosa emprendida años atrás por su célebre hermano Lucas del Olmo Alfonso. De hecho, sería lógico pensar que este versificador jerezano debió enseñarle a su hermana las claves del oficio. Es más, la herencia de este poeta se prolongó en el tiempo a través de las composiciones de su hija...» (Casas 2012: 106). Véase Marco (1977: 122).

19. «Importantísimo en la difusión posterior de la versión popular del *Alejo* fue el hecho de que sirviera de fuente principal para un romance en tres partes con título *Verdadera relación, y curioso romance en que se declara la vida y muerte del Bienaventurado San Alexo*, que según la primera impresión de 1764, fue ‘Compuesto por una hermana de Lucas del Olmo Alfonso, natural de Xerez de la Frontera’» (Alberti Vega 1991: 48).

acuerdo a la demanda lectora. El diseño hábilmente ideado por Lucas del Olmo tiene su continuidad en su hija y su hermana, cuya escritura, al amparo de su nombre y su incesante presencia en la imprenta española de la primera mitad del siglo XVIII, encuentra un espacio de autoría femenina en el mercado editorial aunque sea sin nombre propio.

Las *Obras poéticas* (1773) de Ana de san Jerónimo ven la luz después de su muerte. El editor de la obra, que se identifica con un hermano religioso, hace constar la negativa de la autora a publicar sus poesías, que se han salvado del olvido gracias a que él hizo «la traición de copiarlas con el deseo de que el público algún día las lograse» («Carta del que hizo la Colección de estas Obras y las ha impreso a su costa. A la Madre Abadesa del Convento del Ángel de Granada» (San Jerónimo 1773: 2v)²⁰. Esta supuesta reticencia de la autora no es tal cuando leemos «Prólogo de la misma autora para la égloga siguiente», que ella misma coloca al frente de la «Égloga» dedicada a la muerte de su padre, donde reflexiona sobre la función de estas piezas introductorias y la difusión pública de su poesía:

Aunque respecto de la persona para quien principalmente escribí esta mi pequeñísima obra fuera escusado este prólogo, que comúnmente se endereza a captar la voluntad y a satisfacer el entendimiento en las dudas que pueden ocurrir, lo primero porque nadie puede decir mejor, lector amigo, y lo segundo porque es tan dueño del asunto como yo, y de la misma suerte penetra su sentido. Por si el tiempo, la ocasión o la fortuna, que tantas veces burlan la precaución más justa, llevaren mi égloga a otras manos y descubrieren el nombre de su autor, me ha parecido preciso satisfacer la nota de atrevida y vana, por el respeto que todos debemos a los cuerdos, y yo a todos. (San Jerónimo 1773: 9r)

Las decisiones sobre el poema son plena y conscientemente tomadas ante un público lector, como vuelve a dejar claro en el cierre: «Repararás que la obra acaba intempestivamente: es verdad. Insto al tiempo de dar a Dios lo que es de Dios. Vale Lector. Vale Mundo» (San Jerónimo 1773: 11v).

En la dedicatoria de las *Lágrimas a la muerte de la augusta reina nuestra señora doña Isabel de Borbón* (1645), de María Nieto de Aragón, la joven autora se muestra perfectamente consciente de que la impresión de su texto conlleva su entrada en la vida pública. De ahí también que subraye su «natural inclinación» a la escritura como razón primera de su impreso, incluso por delante de la obligación de hija:

Señora doña Catalina Manuel de Ribera y Pinto.

Mi tierna musa para salir en público busca el amparo de vuestra merced, dedicándole flores que destilan lágrimas inspiradas en la muerte de la reina nuestra señora que está en el cielo. [...] Natural inclinación, además de reconocer, como puedo, las obligaciones que mi padre tiene a la casa de vuestra merced, me llevó a ofrecerle estos versos. (Nieto de Aragón 1645: 3)

20. Martos (2015: 87).

También Ana Caro subraya la inclinación a las letras como motor principal de su escritura. En la dedicatoria «A la Señora Doña Agustina Spínola y Erasos» subraya su afición a la escritura por encima de sus colegas, cifrando en su cultivo la medra de su ingenio:

todos la cantan [la noble generosidad del señor Carlos Strata] y, aunque ninguno bien, ellos menos mal que yo, y yo más aficionada que todos ofrezco a vuestra merced ese poema, inútil desperdicio de algunas horas, en cuyas atenciones aseguro a mi ingenio ricas medras, si no desmerece por obra de mujer. (Caro 1637: 2r)

Más adelante, en la dedicatoria «A la muy noble, ilustre, insigne, leal y coronada Villa de Madrid», vuelve a insistir Caro en la misma vocación de la escritura y en la determinación que sobre esta tiene el hecho de ser mujer:

Y así, aunque tarde, ofrezco a V. Señoría esta pequeña parte de mi mucha afición. Suplícole, por de mujer, reciba el don afectuoso como tan generosa, admitiéndole (aunque desigual) con la disculpa de tan heroicas acciones, pues por serlo carecen de ponderación. (Caro 1637: 30v bis)

En este sentido son ejemplares los argumentos de Ana de Leyva en «La Epístola dedicatoria A la serenísima alteza del gran Francisco de Este, potentísimo duque de Módena, príncipe soberano de aquel estado», que ejemplifica esa conciencia creciente de las escritoras en el ejercicio de la escritura, dedicación que perciben fuera del orden social pero en la que se reafirman. Cita una genealogía de modelos femeninos²¹ en la que ella se está insertando y la contraposición ruca/pluma en favor de la segunda es la afirmación autorial plena de una escritora consciente de lo que el ejercicio de las letras supone en su vida y al que no renuncia, puesto que su texto impreso es emblema de la victoria²²:

La emperatriz Eudochia (Su Alteza), Proba, Falconia, Iulia, Porcia, Tulia y otras mujeres de veneranda fama, dadas a los estudios, no emplearon lo fecundo de sus ingenios menos que con pintar héroes los más soberanos de sus tiempos. Acordeme, entre breves treguas que me concede la honesta ocupación, el virtuoso empleo que personas de mi porte ejercen en el estrado y almohadilla, en la ruca y aguja, que no se me ofreció menor la ocasión que a las matronas ya nombradas. Tomé la pluma, apenas pude entonar la Musa, porque ya el poco cuidado de las letras con otros nuevos disminuye lo poco que había alcanzado en largos desvelos, así Condon, así Tirse, en templar segunda vez sus pastoriles flautas. (Leyva 1638: 2r)

21. Trambaioli (2011: 475).

22. «Si el contenido de este folleto laudatorio constituye una aparente claudicación, observemos cómo permite a su autora verter algunos reproches que desvelan la frustración en que se encuentra sumida. Amante de las letras, es consciente de cómo va olvidando lo que había conseguido aprender por autodidactismo, presa de la normativa social que le impone su situación» (Barbeito Carneiro 2005: 65-66).

La redefinición del estatus autorial que supone la imprenta también conlleva un nuevo marco en la relación con los lectores, que se añade a la problemática condición de las mujeres como escritoras.

María Nieto de Aragón en la dedicatoria a la «Amiga y señora doña Violante de Ribera y Pinto» se muestra consciente de la difusión amplia que acompaña el cauce impreso:

desempeñándome de lo mucho que debo a las finezas de vuestra merced, mas con el desempeño nacen nuevas obligaciones pues con solo su amparo los saco a la plaza del mundo, que verá doy lo más que puedo. (Nieto de Aragón ¿1649?: 3-4)

Y Ferreira de Lacerda, portuguesa que publica sus poemas en Lisboa, busca en sus textos un lector amplio para los que escribe en castellano, como deja claro en los prólogos a sus dos obras. En las *Soledades de Buçaco* (1634) la selección de lectores de la portada, en que se dirige a las carmelitas descalzas a las que brinda la belleza descriptiva del retiro carmelitano, se amplía en el prólogo, donde la autora declara escribir en castellano por ser idioma *común* y que amplía el ámbito de recepción de sus *Soledades* más allá de las fronteras de Portugal:

Recelos de emprenderlo fueron causa; con todo a pesar de desvíos y dificultades sale a luz el bosquejo de Buçaco, que si no por obra mía por ser en sus principios servirá como de Aurora [h. 7v] o prenuncio al día de mayores noticias y experiencias con que ingenios cultos y levantados puedan ilustrarse en el empleo de tan soberano asunto, en que yo solamente puedo mostrar buenos deseos; a cuya causa escribo en castellano por ser idioma claro y casi común. (Ferreira de Lacerda 1634: 7r-7v)

E igualmente, en la *Hespaña Libertada* (1618) «busca deliberadamente un lector mayoritario para el que escribe en castellano»²³.

Cuando las autoras publican se ven afectadas por los mismos condicionantes del mercado editorial que los escritores, lo que funciona como marco uniformador. Estos influyen en los temas y en su tratamiento en tanto que los textos eran concebidos cada vez más como productos. De ahí, reclamos de compra como, por ejemplo, el colofón del pliego suelto de la *Comedia nueva. Buen amante y buen amigo* de Isabel María Morón, donde se ofrece nutrida información sobre los lugares de venta y el precio en función de la encuadernación: «Se hallará en la Librería de Castillo, frente san Felipe el Real; en la de Cerro, calle de Cedaceros; en su puesto, calle de Alcalá; y en el Diario, frente a Santo Tomás. Su precio: dos reales, sueltas; y en tomos en pasta a 20 cada uno; en pergamino a 16; y a la rústica a 15; y por docenas, con mayor equidad» (Morón [s. a.]: 27).

23. Baranda (1998: 462).

A mediados del siglo XVIII, Francisca Osorio publicó tres pliegos de pronósticos burlescos titulados *La musaraña del Pindo*²⁴, para cada uno de los meses del año de 1757, 1758 y 1759, que fueron viendo la luz a finales del año anterior respectivamente. La autora, dentro del código burlesco del género, enlaza en los prólogos de los tres impresos, muy prolijos en paratextos, una cadena metafórica en torno a la transacción económica que supone el producto impreso. En el «Prólogo al lector» del primero de la serie, satiriza la estrategia autorial que reduce la identidad del lector a la de comprador²⁵:

No verás adulaciones,
que fuera gran necesidad,
después que me le has comprado,
captarte la voluntad:
que si ya por él me has dado
lo que debía esperar,
no esperando de ti nada,
nada de ti se me da. (Osorio 1756a: 15)

En el siguiente texto, plantea nuevamente la relación autor-lector como una transacción comercial:

A ti, lector elocuente,
sabio, entendido, discreto,
retórico y elegante,
crítico, sutil, modesto, [...]
que para mi es lo mismo,
pues yo te he de querer mucho
como sueltes el dinero. (Osorio 1756b: 17)

Y en el último, fechado en 1757, se burla de la tacañería del lector: «Pero si acaso por mísero / no compras el calendario» (Osorio 1757: 6).

En esta misma línea, en el prólogo «Al lector» del *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro* (1637), Ana Caro centra la atención en el impreso como producto resultante de un intercambio económico entre autor y lector en el que media la imprenta, y el efecto que esta mediación tiene en el discurso literario: «Lector caro: si lo fuere para ti este *Contexto*, mas por lo que te puede enfadar que costar, perdónale este pecado a mi ignorancia, advirtiéndote que lo mal razonado de él es haberse hecho sin intención de publicarlo[...]» (Caro 1637: 3r). El juego disémico en torno al término «caro» del fragmento inmediatamente anterior, que es también el nombre de la autora, lo repite en la dedicatoria a la *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de N. P. S.*

24. Osorio (1756a, 1756b y 1757).

25. Véase al respecto Martos (2015: 86-87).

Francisco de la Ciudad de Sevilla se han hecho a los Santos Mártires de Japón, (1628), donde juega con su apellido junto al nombre del dedicatario:

Recibid, señor Juan de Elosidieta,
 este rudo discurso en vuestro amparo,
 que de mano tan tosca e imperfeta
 sale a lucir en vuestro valor raro;
 podréis decir muy bien que ha sido treta
 el valerme de vos, que os cuesta **Caro**,
 pues he querido lo que nada vale
 que a la mayor grandeza casi iguale. (Caro 1628: 2)

Dentro de los márgenes del clientelismo, la autora se automenciona y coloca su nombre como parte de ese intercambio simbólico entre el autor y el mecenas. La posición semánticamente marcada de la rima en la que se inserta el apellido de la autora incide en la finalidad de mecenazgo de la escritura a la vez que en el carácter excepcional de ésta, que queda equiparada con este artificio al del mecenas: (vuestro) **amparo** / (valor) **raro** / **Caro**. Además, la automención tiene por objeto la autocanonización de la autora, aunque envuelta en la alabanza al dedicatario, del que se busca protección o dinero, y en el tópico de la *humilitas*.

Este campo metafórico de lo económico aflora también en la dedicatoria «A la ilustrísima señora doña Leonor de Luna Enríquez, condesa de Salvatierra, en el cuarto del príncipe nuestro señor, en Palacio», que Ana Caro incluye en su *Relación* de 1635. Aquí juega con la disemia de valor (escrito)-pago (relación clientelar mecenas-autora) en torno al texto impreso y al intercambio simbólico y real entre el dedicatario como mecenas y la autora:

Como las piedras preciosas no tienen más estimación que el valor que les da su dueño, así las que son de poco precio y consideración en manos de los nobles alcanzan valimiento con todos, pues nadie allí las ha de juzgar por falsas. Mi atrevimiento, señora nobilísima, es propia defensa a que todos nacemos obligados por ley natural. Joya es este epitome de poquísimo valor por su falta de ciencia y por su poca arte, mas en manos de vuestra señoría nadie se podrá atrever a darle su propio nombre y yo quedaré libre de toda calumnia (si ya no lo es pagarle a vuestra señoría como a primer acreedor las deudas en que le estamos al conde de Salvatierra, mi señor, por habernos dado tantos regocijos, alegrías y glorias) en las pajas de estos malos versos, que del mal pagador qué otra paga puede esperarse, mas no digo si con ellos los afectos de mi voluntad se ofrecen a vuestra señoría y me dedican a su servicio siempre [...]. (Caro 1635: 5-6)

Otras autoras también emplean similar campo léxico para codificar la relación autora-mecenas en términos de rentabilidad, como la dedicatoria de María Nieto de Aragón a la «Amiga y señora doña Violante de Ribera y Pinto» ya citada en el *Epitalamio*. . .: «No es lo mismo recibir beneficios que poderlos remunerar» (Nieto de Aragón ;1649?: 4).

En estos casos de Caro o Nieto conviven el público lector que genera el mercado de la imprenta con el mecenazgo e intercambio clientelar de la escritura al servicio de una casa nobiliaria²⁶, especialmente en esta escritura celebrativa de los acontecimientos más relevantes de la élite social y cultural del momento, y no solo en la centralidad de la corte, sino lugares más periféricos como Sevilla o Zaragoza, siguiendo los ejemplos aducidos.

La confluencia de los elementos que el campo literario va poniendo en conflicto se va concretando en la personalizada conciencia de este proceso a través de este tipo de estrategias textualizadas de afirmación autorial contenidas en los paratextos, que se mueven entre la ficcionalidad y la íntima subjetividad²⁷. El acceso a la vida pública y a la dinámica de mercado por parte de las escritoras establece movimientos de fricción entre los subsistemas que componen el campo literario del barroco y permite desplazamientos de autoras como Caro hacia la centralidad del campo. El mercado editorial se rige por la ley de la rentabilidad económica y este unifica a hombres y mujeres, e incluso puede marcar positivamente el rasgo femenino como elemento dinamizador de ese mercado, tanto del lado de la escritura como del de la lectura. A este respecto el «Prólogo de un desapasionado» que va al frente de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas (1637), entiende la condición femenina de la autora como un atenuante para el severo y, sobre todo envidioso, juicio del lector. La condición femenina, por su rareza, puede ser un reclamo para el dinamismo del mercado editorial:

Por dama, por ingeniosa y por docta, debes, ¡oh lector! mirar con respeto sus agudos pensamientos, desnudo del afecto envidioso con que censuras otros que no traen este salvoconducto debido a las damas. Y no solo debes hacer esto, mas anhelar, por la noticia de su autora, a no estar sin su libro [en] tu estudio, no pidiéndolo prestado sino costándote tu dinero, que aunque fuese mucho, le darás por bien empleado. Y pues viene a propósito, diré aquí las jerarquías de lectores que a poca costa suya lo son, siéndolo con mucha de los librereros. (Zayas 1637: 8r)

Entre los escritores del momento fue Lope de Vega el que percibió con mayor claridad este creciente posicionamiento de las escritoras en el incipiente campo literario, a juzgar por la significativa presencia de la escritura femenina en su obra y en sus relaciones literarias (intercambio de elogios con poetas como Ana Caro y de poemas laudatorios con Ferreira de la Cerda). Especialmente reseñable es la presencia femenina en la *Fama póstuma* (1636), promovida por

26. Se corresponde con lo que Lefevre (1992: 17) ha llamado «mecenazgo diferenciado». El fenómeno literario «no se restringe al ámbito estricto del mercado (escenario o libro impreso) y la estricta profesionalización, sino que asume la complejidad social del fenómeno al considerar un auténtico «mecenazgo diferenciado», donde conviven conflictivamente los mosqueteros del corral, los compradores y lectores de libros, los círculos académicos y los poderosos que sostienen a los escritores para su mayor lustre, un sistema en el que los conflictos se extienden también al eje horizontal, en el que se sitúan los autores, enfrentados ahora en una situación de competencia y rivalidad» (Ruiz 2009: 202-203).

27. Ruiz (2009: 207).

Pérez de Montalbán, que representa la canonización final del Fénix y de su tendencia poética²⁸, el cual implica nada menos que a 13 escritoras y 14 poemas (porque hay dos de Bernarda Ferreira Lacerda)²⁹, que sancionan la escritura del Fénix a la vez que ellas quedan sancionadas como parte de ese campo literario que se está forjando³⁰. Mientras buscaba apoyos que consolidaran su centralidad en el campo literario del momento, Lope supo ver en la escritura de las mujeres uno de los márgenes de ampliación del recién inaugurado campo literario. También otros autores bien posicionados en el círculo literario del momento y que cultivaban géneros de gran demanda editorial, como Castillo Solórzano, se hacen eco de la creciente presencia de las escritoras en el mercado editorial. En el libro segundo de *La garduña de Sevilla*, el hidalgo Ordoñez, que se dirigía a la corte para imprimir dos libros, reconocía no solo a hombres sino también a mujeres entre los que publicaban, subrayando las figuras de Zayas y Caro como novelista y poeta respectivamente:

y es atrevimiento grande escribir en estos tiempos, cuando veo que tan lucidos ingenios sacan a luz partos tan admirables quanto ingeniosos y no solo hombres que profesan saber humanidad; pero en estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de diña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha recibido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben de este género, pues la me-

28. Sánchez Jiménez (2015: 28-29).

29. Editado en BIESES [<<http://www.uned.es/bieses/TEXTOS/Fama%20posthuma.htm>>]: *En la muerte del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio. De la señora doña Bernarda Ferreyra de la Cerda*, f. 42; *De la señora soror Violante del Cielo, Monja en el Conuento de la Rosa en Lisboa, conocida por sus obras. A la muerte del Fénix de España Lope de Vega Carpio*, f. 52; *Al sepulcro de frey Lope de Vega Carpio. De la señora doña Iusepa Luisa de Chaves. Epitaphio acróstico*, f. 93r; *A la muerte de Lope de Vega, aludiendo a un eclipse de luna que huvo la noche que murió. De la señora doña Iacinta Baca. Soneto*, f. 96r; *A la posteridad de frey Lope Félix de Vega Carpio del Hábito de san Iuan. De la señora doña Britis de Gevona. Soneto*, f. 114v; *Al segundo Virgilio y Homero español, el doctor frey Lope de Vega Carpio. De la señora doña María de Cayas Soto Mayor. Epigrama*, f. 117r; *Sur le tombeau de messieur Lopeau du Vega Carpio. Pour Madame Argenis. Epitaphe francois*, f. 132r; *In la morte e sepoltura di monsgnor fra Lope di Vega Carpio. De Madona Fenice. Inscrizione Italica*, f. 132v; *Na campa de frey Lope felix de Vega Carpio. Da senhora Elisa. Letreiro Lusitano*, f. 135r; *En la muerte del fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de S. Iuan. De la señora doña Bernarda Ferreyra de la Cerda. Soneto*, f. 137v; *Al insigne frey Lope Félix de Vega Carpio, más dichoso en muerte que en vida. De la señora Peregrina. Epigrama*, f. 150v; *A la pira del doctro frey Lopez Félix de Vega Carpio. De la señora doña Antonia Garay. Epitafio*, f. 160r; *Al sepulcro del fénix de España, Lope de Vega Carpio. PorMadama Lisida. Dirigido al Excelentísimo señor duque de Sessa, amparo de los ingenios. Soneto*, f. 164v; *A la muerte de Lope de Vega, príncipe de los poetas y fénix de España. De doña Costança Margarita Fontana, monja en el convento de San Leandro de Sevilla. Soneto*, f. 183v.

30. «Incluso la serie de composiciones en distintas lenguas atribuidas a cinco damas de distintos lugares de Europa y de compartidos nombres literarios vendría a actuar como un eco del comentado recurso lopesco, en simétrica sanción de su estrategia, al modo en que la propia recopilación viene a resultar el complemento simétrico del despliegue de alabanzas repartidas en el *Laurel de Apolo*» (Ruiz 2009: 214).

ditada prosa, el artificio de ellas y los versos que interpola, es todo tan admirable que acobarda las más valientes plumas de nuestra España. Acompáñala en Madrid doña Ana Caro de Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee; estos dirá bien los que ha escrito a toda la fiesta que estas Carnestolendas se hizo en el Buen retiro, palacio nuevo de su Majestad y décima maravilla del orbe, pues trata de ella con tanta gala y decoro como mereció tan gran fiesta, prevenida muchos días antes para divertimento de las majestades católicas. (Castillo Solórzano 1971: 66-67)

Esta dinámica de apertura del campo literario que posibilita el desarrollo creciente de la poesía femenina puede sintetizarse en los siguientes puntos: primero, la existencia de un público amplio y «un sistema de relaciones donde la jerarquía se diluye en favor de formas horizontales de cooperación y enfrentamiento»; segundo, la posibilidad de un beneficio económico; tercero, la presencia de las autoras en el espacio público, en el que van adquiriendo un lugar y un reconocimiento; y cuarto, la neutralización de las posiciones sociales, pues en la figura del autor confluyen «nobles de alta alcurnia, como Esquilache, figuras acomodadas como Bocángel, herederos de la tradición letrada como Faría y Sousa o individuos en quienes se integran marginalidad y profesionalización, como Miguel de Barrios» (Ruiz, 2009: 126). Solo estos cambios en el incipiente campo literario pueden explicar los tres hechos sobre los que venimos reflexionando en estas páginas: 1) el creciente número de poetas y de escritoras en general desde inicios del xvii; 2) el incremento de impresos (poéticos) femeninos desde la segunda década del xvii; y 3) la consolidación de trayectorias como las de Ana Caro.

Imágenes autoriales en el contexto europeo: el caso de Ana Caro y Aphra Behn

Ana Caro concentra en su poesía una serie de estrategias de afirmación autorial que explican por qué se convirtió en una escritora profesional³¹, lo que nos permitirá después trazar ciertos paralelismos con la figura de Aphra Behn en Inglaterra. Lola Luna (1995) ya fijó y estudió las claves que la convirtieron en una escritora de oficio, de los que ahora señalo algunos hitos. Si bien constituye un caso singular, muchas de las escritoras que he venido citando en este trabajo participan de estas estrategias aunque no en la completitud en que lo hace la sevillana.

31. La imprenta va imponiendo un grado de profesionalización de la creación literaria, al crear la figura del autor que vive de sus versos, el profesional de la escritura: «Aunque no faltan ejemplos aislados a lo largo de la segunda mitad del siglo xvi, es en sus años finales cuando comienza a generalizarse la figura de poetas ajenos a la aristocracia de sangre y al academicismo humanista, sin medios económicos destacables ajenos a los derivados de la escritura y, quizá por ello, frecuentadores de la imprenta, en cuyo cauce combinaban la edición poética con la de otros géneros más lucrativos como el teatro o la novela» (Ruiz 2009: 175).

El corpus poético de Ana Caro conocido son 4 relaciones impresas en 1628, 1633, 1635, 1637, las tres primeras en Sevilla y la última en Madrid, y cinco poemas sueltos en diferentes obras. A ello habría que sumar su producción teatral: dos comedias, una loa y un coloquio sacramental, amén de las noticias de obras perdidas³². Aunque no se conoce con exactitud cuándo empezó a escribir, lo cierto es que desde 1628 ocupa una posición consolidada en el campo literario, como demuestran los sucesivos encargos que recibió para escribir varias relaciones sobre sucesos relevantes del momento. A juzgar por estos, además de su capacidad creadora, debió moverse con habilidad por los círculos de la nobleza sevillana cercana al conde-duque de Olivares, pues fueron, sin duda, sus excelentes contactos los que le permitieron ganarse la vida con la escritura, sobre todo gracias al beneficio obtenido por estos encargos oficiales, demostrando, como comentábamos anteriormente, cómo el mecenazgo comparte espacio con el pujante mercado editorial. Sus poemas se pliegan claramente al discurso dominante y a los hechos religiosos y políticos más importantes del presente, que la autora ensalza, aprovechando el espacio de los prólogos, inicios y cierres de poemas para dejar constancia del sujeto que escribe y de su mirada sobre los temas que trata.

La décima preliminar de Diego de Ortega Haro en la *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la Iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel...* deja constancia de que en 1635 su posición de cronista poética en el círculo sevillano estaba plenamente consolidada:

Lauro Apolo le aperciba
 en ocasiones como estas
 que se pueden hacer fiestas
 solo porque las escriba
 eterna y ufana viva
 de la Musa sevillana. (Caro 1635: 3)

Y la también décima de doña María de Haro ensalza el estatus de éxito de la autora, en el que la diferencia masculino/femenino queda diluida:

triumfos goza, adquiere nombres
 con que te admiren los hombres
 y te envidien las mujeres. (Caro 1635: 3)

Si bien el tono grandilocuente y narrativo del poema elimina cualquier marca del «yo lírico», Caro aprovecha el cierre para subrayar la autoría femenina del poema, engastando hábilmente la fuente autorial del poema con el elogio a la condesa de Salvatierra, a la que había dedicado el texto:

32. Datos extraídos de BIESES.

Y pues nació mujer, aunque divina,
 acepte de mujer estos borrones.
 Mi osadía disculpen mis acciones
 y mi yerro mi aliento;
 mi ignorancia, lo altivo del intento,
 su valor, mi rudeza;
 supla, pues, la grandeza
 de materia tan alta
 lo que a la obra y al estilo falta. (Caro 1635: 16v)

La autorrepresentación de Caro convive intencionadamente con la *laudatio* a la aristócrata y envuelta en el ya casi lexicalizado tópico de la retórica clásica, la *humilitas*.

Consiguió posicionarse sólidamente para alcanzar estos encargos que, sin duda, serían muy disputados y con los que se alzó por encima de otros aspirantes masculinos. Sus relaciones en verso no solo se imprimieron en Sevilla, sino también en Madrid, pasando de la periferia a la centralidad del campo literario, como muestra la *Relación* de 1637. El encargo de este texto le fue realizado desde la Corte. La autora viajó a Madrid para hacer la crónica poética de las suntuosas y reales fiestas con que la villa celebró la coronación del primo de Felipe IV, Fernando III de Hungría. Según ella misma declara en el prólogo *Al lector*, el proyecto de publicarlo surgió después, razón que aduce para explicar la atípica organización del impreso, estructurado en tres poemas yuxtapuestos que celebran estos festejos y cada uno de los cuales está precedido de una dedicatoria, el primero a la esposa de Carlos Strata, doña Agustina Espínola Eraso, la segunda al conde-duque de Olivares y la tercera a la misma villa de Madrid:

Lector caro: si lo fuere para ti este *Contexto*, mas por lo que te puede enfadar que costar, perdónale este pecado a mi ignorancia, advirtiéndole que lo mal razonado de él es haberse hecho sin intención de publicarlo y con diferente asunto como se conocerá en la remisión que he tenido para darle a la estampa. Hágolo ya mudándole el principio, causa de que vaya menos corriente, obligada o persuadida de algunos aficionados. (Caro 1637: 3r)

El resto de los poemas que conocemos de Ana Caro confirman su perfil autorial e inciden en similares imágenes de autorrepresentación. En 1633 dedicó un poema circunstancial, compuesto al calor de los hechos, a la *Grandísima vitoria que alcanzó de los moros de Tetuán Iorge de Mendoça y Piçaña*... Opta Caro por un *yo poético* no marcado desde el punto de vista del género, aunque el texto empieza con una declaración autorial plena mediante la metáfora de la pluma que, en cambio, le permite usar la marca de femenino que está ausente en el resto del poema.

La relación de naturaleza económica tanto con los dedicatarios de los poemas como con la actividad creadora fue documentalmente demostrada por Luna. Las crónicas poéticas de estas fiestas le aportaron una remuneración económica por la labor de composición además de financiar la impresión del texto:

«en los asientos contables de la Villa de Madrid, donde aparecen anotados los gastos de las fiestas reales, consta que Ana Caro recibió en pago de la obra la suma de 1.100 reales»³³. Tal como la autora hace constar en el paratexto citado, además de este pago, las instancias de poder en torno al conde duque o el mismo valido promovieron también la impresión de los poemas.

Paralelamente Caro entendió que posicionarse en el campo literario de la época pasaba por cultivar el género más popular del momento y el que granjeaba más éxito y beneficios materiales a los escritores: el teatro. La documentación de pagos del cabildo sevillano por su escritura teatral dada a conocer por Lola Luna³⁴ demuestra que entre 1641 y 1645 la autora cobró sostenidamente por sus autos sacramentales: 300 reales por el auto *La puerta de la Macarena* y otros 300 por el auto *La puerta de Castilleja*³⁵. Este beneficio sostenido la sitúa en el nuevo espacio que el campo literario había creado: el del escritor que vive de las letras. No solo presenta una posición autorial completamente consolidada sino que la profesionalización de su escritura la sitúa en un plano de igualdad respecto a los autores masculinos.

La trayectoria literaria de Caro, su lugar preeminente entre los escritores favorecidos por el poder, el cultivo tanto de la poesía como del teatro, y el beneficio económico que recibió por su sostenida labor creadora completan el perfil profesional de escritor que se estaba forjando en el incipiente campo literario del XVII, aunando el éxito profesional y económico, y abriendo el campo literario a la escritura femenina. Por estas razones, la figura de Ana Caro puede compararse con la de Aphra Behn, autora aún poco conocida en España, que escribió en la Inglaterra de la Restauración, entre 1670-1680. En los últimos años se ha hecho alguna traducción de sus novelas y una selección de su poesía³⁶, aunque se ha prestado mayor atención a su narrativa y teatro que a su producción poética. Las comparaciones que pueden establecerse entre las escritoras y los distintos campos literarios en el ámbito europeo iluminan notablemente tanto las particularidades de cada uno como las conexiones y constantes comunes que puedan fijarse.

La poesía es la faceta menos estudiada de Behn³⁷. Su producción circunstancial funciona en el mismo sentido de captación del público lector que en el ámbito barroco español, lo que permite establecer ciertos paralelismos en las estrategias de afirmación autorial. Son aún muy pocos los estudios sobre la autora en España y en lo que a poesía o comparación con escritoras de nuestro entorno se refiere aún menos: Nieves Romero (2008) ha explorado la relación de Behn con María de Zayas y se han establecido paralelismos con sor Juana

33. Luna (1995: 13).

34. Luna (1995, 16-17).

35. Véase Fox (2000: 40).

36. Balbina Prior (2004).

37. Para la edición de su poesía completa, véase Todd (1994).

aunque desde el punto de vista del sujeto colonial³⁸. La biografía de Aphra Behn es realmente fascinante. Fue poeta, novelista y dramaturga: publicó casi toda su obra en Londres entre 1677 y 1689, año en que murió. Fue totalmente autodidacta y destacada traductora del latín y del francés, además de activista política y espía en Flandes al servicio de la monarquía de Carlos II. Su obra poética la componen unos 100 poemas, muchos de temática amorosa y registro erótico, y otros de tema político, bastantes satíricos que circularon en pliegos sueltos por las tabernas y salones londinenses animando la causa *tory*.

En su poesía no solo adopta la perspectiva de un sujeto lírico femenino sino que defiende incansablemente este punto de vista, tema que ha centrado el interés de los estudios feministas sobre la autora. Son muchos los momentos de sus obras en los que se aprecia una explícita y reiterada conciencia autorial, cuya contundencia está muy lejos de las autoras españolas, por ejemplo en el cierre de la epístola dedicatoria a *La hermosa casquivana* donde se refiere a su creación poética:

¡Cuántos favores debo a vuestra bondad y generosidad, mi noble amigo y patrón de las musas! No trato de devolvérselo, ni mucho menos, con este pequeño regalo. Tampoco podría pagároslo con la fortuna del poeta, que es como una moneda que ya no circula en nuestra época, aunque quizás podríais apreciarla como apreciáis las condecoraciones que se exhiben en las vitrinas de la casa de un gran hombre. Si mi regalo pudiese ser una de ellas, la gloria más imperecedera a la que podría aspirar sería que llevara la siguiente inscripción:

«Soy,

Señor,

Vuestra servidora más humilde y agradecida,

Aphra Behn». (Behn 2000: 78)

Su trayectoria poética sigue una medida estratégica editorial encaminada tanto a consolidar su posición en el mercado editorial de la época como a conseguir rendimiento económico. De ahí que se imprimiera en antologías realizadas por ella misma —*The Convent Garden Drolery* (1672), *A Collection of Poems written upon Several Occasions* (1673), *Poems on Several Occasions* (1673), *Lycidus... Together with a Miscellany of New Poems by several Hands* (1688)—, pero también como prólogo o epílogo de sus obras de teatro, con una estrategia miscelánea similar a la diseñada, por ejemplo, por Lope de Vega. También Ana Caro lo hizo aunque no con la poesía, bastante escasa, sino con el teatro: *El conde partinuplés* se publicó en el *Laurel de Comedias. Cuarta parte de diferentes autores dirigidas a don Bernardino Blancalana, ciudadano de la ilustrísima ciudad y república de Luca, criado de su Magestad y familiar del Santo Oficio* (Balbuena 1653: 135r-169v). Su posicionamiento profesional en el campo literario de la época también se refleja en el cultivo de los géneros. Así se explica, por ejemplo, el abandono del teatro por el cultivo de la narrativa, en la que se afana por dos motivos:

38. Véanse los trabajos de Couce Rivas (2007) y Kretsch (1992).

primero, el declive del teatro cuando empieza a perder audiencia y segundo las necesidades económicas, como comenta a su editor Jacob Tomson en una carta fechada en 1683³⁹. Si el hecho de que una mujer escribiera ya era motivo de suspicacias, mucho más lo era el escribir por dinero.

En los prólogos y epílogos a sus obras Aphra Behn defendió su posición en el campo literario con una obstinación y vehemencia mayor que sus colegas españolas. En muchos de ellos muestra una plena conciencia autorial, poniendo de relieve la escasez de mujeres en la historia literaria a la vez que reclamaba un lugar para sí en ella, como queda explicitado en el poema «Of plants», donde pide la inmortalidad y un lugar que sin duda ocupa por pleno derecho en la historia de la cultura:

Let me with Sappho and Orinda be
 O ever sacred nymph adorned by thee;
 And give my verse immortality
 [Déjame llegar a ser como Safo y Orinda
 ¡oh sagrada ninfa!, por ti alguna vez adornada
 y concédeles a mis versos inmortalidad]. (Todd 1992: 325-326)

Behn reclama su autocanonización en un decurso histórico en el que ya conviven con plena autoridad las *auctoritates* clásicas (Safo) con las primeras autoras que se incorporan al canon y al nuevo campo literario, el de la primera edad moderna, como no deja lugar a dudas la reivindicación de la también poeta coetánea Katherine Philips (Orinda).

En esta misma línea de un creciente grado de modelización discursiva de la autoconciencia poética, hay que entender el juego metaliterario muy presente en la poesía de Behn, que hace explícito en muchas ocasiones el concepto de que la lectura es un pacto de ficción entre la autora, que muestra plena conciencia de serlo, y su lector. Por ejemplo, cuando explicita los nombres reales que se ocultan bajo los nombres poéticos que emplea, en poemas como «To Mr. Creech (under the Name of Daphnis) on his excellent *Translation* of Lucretius» (*Poems upon several occasions*) o «A pastoral to Mr. Stafford, under the name of Silvio on his Translation of the Death of Camilla: out of Virgil» (*Miscellany*):

To Mrs. W. on her excellent verses (writ in praise of some I had made on the Earl of Rochester), written in a fit of sickness (fragments)

It did advance, and with a generous look,
 To me addressed, to worthless me it spoke:
 With the same wonted grace my Muse it praised,
 With the same goodness did my faults correct;
 And carefue of the fame himself first raised,
 Obligingly it schooled my loose neglect.

39. Son muy frecuentes las alusiones a los problemas económicos en el intercambio de cartas de Behn con su editor. Véase Prior (2016: 19 y 266).

[*A Mrs. W. sobre sus excelentes versos (escritos en alabanza de los que escribí al Conde de Rochester)*:

Éste, con generoso semblante avanzó,
a mí se dirigió sin ser digna hablándome,
con la misma habitual gracia alabó mi musa,
con la misma bondad enmendó mis defectos,
y en honor a su fama primero se eleva,
mostrándome mi extremo abandono cortésmente]. (Prior 2004: 165)

Por otro lado, su poesía es prolija en la presencia de numerosos personajes conocidos de todos los estamentos de la vida pública, desde los monarcas hasta políticos, hombres de religión y otras personalidades relevantes de la vida social del momento⁴⁰. En la poesía política de Behn convive su faceta de escritora profesional con la de su compromiso político, en un equilibrio bastante inteligente que le permitía combinar sus necesidades económicas con una postura ideológica personal: «In representing this professional dichotomy, Behn divides herself into poeta and Muse. This convention is present in many of her court poems an here Behn uses the división to differentiate between the profesional writer and the political subject»⁴¹. Hay también una búsqueda muy consciente de interlocutores del campo artístico y literario, pintores, escritores, editores, actores, como estrategia de afirmación autorial, pues a través de ellos Behn se está identificando a sí misma como escritora, igual que cuando se dirige al lector. Son ilustrativos a este respecto: la elegía a la muerte del poeta y amigo John Wilmot (1647-1680), conde de Rochester, famoso por su desafío a la moral de la época; la *Sátira del Dr. Dryden* (1631-1700); la *Carta a un Hermano Escritor Atribulado*, donde se lamenta que un autor de su círculo no pueda escribir un prólogo para su obra al contraer una enfermedad venérea; la respuesta a la poeta y escritora Anne Wharton, sobrina del conde de Rochester, que le escribió el poema *A Mrs. Behn sobre la Elegía al conde de Rochester*, donde le reprendía sobre el carácter deshinbido de su poesía, a lo que Behn respondió con *A Mrs. W. sobre sus excelentes versos (escritos en alabanza de los que escribí al Conde de Rochester)*; «On the death of Mr. Grinhil, the famous painter», en que habla sobre la inmortalidad del arte, el carácter sagrado de la pintura y la poesía y sobre la admiración que despiertan para la posteridad; «To the Honourable Edward Howard, on his comedy called The New Utopia»; «On the author os that Excellent Book Intituled The Way to Health, Long Life, and Happiness», o «To Henry Higden, Esq, on his Translation of the Tenth Satyr of Juvenal».

40. Los motivos más frecuentes a este respecto son: panegíricos dedicados a la familia real, especialmente a Charles II, a la llegada de la reina Mary a Inglaterra, al rey James II; elegía a la muerte de Charles II; nacimiento de descendientes reales; poemas de condolencia a la reina viuda, Catherine Dowager; u otras circunstancias del entorno real, como viajes.

41. Crompton (1996: 147).

Behn se sitúa en el mismo nivel que sus colegas masculinos, insertándose a sí misma en el campo literario y con plena conciencia de pertenecer a un grupo en términos de igualdad. En las autoras españolas estas estrategias se aprecian más matizadas, pero, en todo caso, encaminadas al mismo fin de autoafirmación autorial dentro de las diferencias que configuran los distintos campos literarios.

El corpus de poesía impresa escrito por mujeres en la primera edad moderna, si bien fragmentario, es indicio indiscutible de que las mujeres fueron adquiriendo a lo largo del siglo XVII un acceso amplio al mercado editorial y una plena conciencia de ello, de la que dejan testimonio principalmente los paratextos, en una carrera imparable que llega hasta hoy. El caso de poetas de oficio como Ana Caro es excepcional, pero se explica desde una actitud compartida que van mostrando otras poetas, aunque en grados distintos. Hay dos factores de especial incidencia en la escritura femenina: primero, la irrupción en el espacio público y, segundo, la posibilidad de percibir un beneficio económico, al que acceden muy pocas, bien es verdad, pero que existe, como Ana Caro en el caso español o Aphra Behn en la Inglaterra de la Restauración. Sobre estos dos factores se aprecia una creciente autoconciencia poética en consonancia con las directrices que van configurando el incipiente campo literario del siglo XVII. Esta conciencia se textualiza, como hemos mostrado, en una serie de estrategias de afirmación autorial: la automención; la búsqueda de interlocutores del campo literario; la defensa del punto de vista femenino; una retórica orientada a controlar la comprensión del lector dentro del código ideológico que forja la textualidad del poema; la presencia destacada de la poesía de circunstancias como cauce o forma de intervención en la vida pública, que cultivaron intensamente tanto Caro como Behn, la primera mucho más plegada a los cauces oficialistas que las baladas y sátiras de la inglesa; el reconocimiento en la época por autores canonizados en el campo literario de la poesía del XVII, como Lope, en el caso español, y Dryden, en el de Behn; o el diseño de una medida estrategia editorial del corpus poético encaminada a obtener beneficio económico por sus obras. E incluso parece que el factor de novedad en la presencia de la mujer como sujeto autorial se consolida como un elemento dinamizador del mercado editorial en el siglo XVII, de forma que la autoría femenina funciona como reclamo para el lector, subvirtiendo las leyes del mercado el orden social que situaba a la mujer en el espacio privado y dedicada a menesteres más propios de su sexo.

Bibliografía

- ALBERTI VEGA, Carlos, *La vida de San Alejo. Versiones castellanas*, estudio y edición de, Universidad de Salamanca, 1991.
- BARBEITO CARNEIRO, M.^a Isabel, «Gestos y actitudes ‘feministas’ en el Siglo de oro Español: de Teresa de Jesús a María de Guevara», *Literatura y feminismo en España: (s. XV- XXI)*, Lisa Wollendorf (coord.), Barcelona, Icaria, 2005, pp. 59-76.
- BIESES: *Bibliografía de escritoras españolas/ Bibliography of Spanish Women Writers*. Disponible en: <<http://www.bieses.net>>.
- BIESES: *Bibliografía de escritoras españolas/ Bibliography of Spanish Women Writers. Paratextos*. Disponible en: <http://www.bieses.net/tabla_paratextos>.
- BALBUENA, Diego de, *Laurel de Comedias. Cuarta parte de diferentes autores dirigidas a don Bernardino Blancalana, ciudadano de la ilustrísima ciudad y república de Luca, criado de su Magestad y familiar del Santo Oficio*, Madrid, Imprenta Real, 1653.
- BARANDA LETURIO, Nieves, «‘Por ser de mano femenil la rima’: de la mujer escritora a sus lectores», *Bulletin Hispanique*, 100.2 (1998), 449-473.
- , «Isabel de Vega, poeta con musa (Alcalá, 1558, 1568)», *Epos*, 30 (2014a), 99-112.
- , «Las razones del extraño autor. Mujeres escritoras y paratextos en la primera edad moderna española», *Paratesto. Rivista Internazionale*, 11 (2014b), 37-50.
- BEHN, Aphra, *The Works of Aphra Behn*, Janet Todd (ed.), Ohio State University Press, Columbus, 1992.
- , *Oronoko o el príncipe esclavo. La hermosa casquivana*, traducción, introducción y notas de Juan Jesús Zaro, Málaga, Universidad, 2000.
- , *Las fábulas del deseo y otros poemas*, traducción de Balbina Prior Barbarroja, Madrid, Sial, 2004.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2002.
- CARO, Ana, *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de N. P. S. Francisco de la Ciudad de Sevilla se han hecho a los Santos Mártires de Japón*, Sevilla, Pedro Gómez, 1628.
- , *Grandísima vitoria que alcanzó de los moros de Tetuán Iorge de Mendoça y Piçaña, general de Ceuta, quitándoles gran suma de ganados cerca de las mismas puertas de Tetuán*, Sevilla, Simón Fajardo, 1633.
- , *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la Iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra, marqués de Sobroso, Gentilhombre de la Cámara del rey, nuestro señor y del serenísimo Infante, caballero de la orden de Santiago, asistente y maese de campo general de la gente de guerra de Sevilla y su partido por su majestad*, Sevilla, Andrés Grande, 1635.

- , *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro. A la Coronación de Rey de Romanos y entrada en Madrid de la señora Princesa de Carinián*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637.
- CASAS DELGADO, Inmaculada, *Romances con acento andaluz. El éxito de la prensa popular (1750-1850)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza de Estudios Andaluces, 2012.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- COUCE RIVAS, Margarita, «El mundo colonial en Aphra Behn y Sor Juana Inés de la Cruz», *Proceedings of the 30th International AEDEAN Conference*, María Losada Friend (ed. lit.), Pilar Ron Vaz (ed. lit.), Sonia Hernández Santano (ed. lit.), Jorge Casanova García (ed. lit.), Universidad de Huelva, 2007. Recurso electrónico.
- CROMPTON, Virginia, «*For when the act is done and finish't cleane / what should the poet doe, but shift the escene?*: propaganda, professionalism and Aphra Behn», *Aphra Behn studies*, Janet Tood (ed.), Cambridge, University Press, 1996, pp. 130-153.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, «Polisystem studies». *Poetics Today*, 11.1 (1990). Disponible en: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, María (Marcia Belisarda), *Obra poética completa*, estudio edición y notas de Martina Vinatea Recoba, Nueva York, Idea, 2015.
- FERREIRA LACERDA, Bernarda, *Hespaña Libertada. Poema póstumo. Parte segunda. Por doña Bernarda Ferreira de la Cerda, sacada a luz por su hija doña María Clara de Menezes*, Lisboa, Juan de la Costa, 1673.
- , *Soledades de Buçaco*, Lisboa, Mathias Rodrigues, 1634.
- FOX, Dian, «'¿Qué bien sabéis persuadir!' Petrarch, Don Juan, and Ana Caro», *Caliope: Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry* 6.1-2 (2000), 35-51.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GUADALAJARA MEDINA, José, «Dos romances del siglo XVIII sobre el Anticristo y el Juicio Final», *Dieciocho: Hispanic enlightenmen*, 28.2 (2005), 81-100.
- JUDE, Véronique, «Edición póstuma y legitimación de los textos de Teresa de Jesús», *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, A. Cayuela (ed.), Zaragoza, Pensas Universitarias, 2012, 17-57.
- KRETSCH, Donna Raske, «Sisters across the Atlantic: Aphra Behn and Sor Juana Inez de la Cruz», *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*, 21.3 (1992), 361-379.
- LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge, 1992.
- LEYVA, Ana de, *Panegírico en alabanza de la serenísima alteza del gran Francisco de Este, duque potentísimo de Módena, etc...*, Madrid, Imprenta del Reino, 1638.
- LUNA, Lola, «Ana Caro, una escritora 'de oficio' del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 72.1 (1995), 11-26.

- MARCO, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Taurus, 1977.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen, «Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía », *Bulletin hispanique*, 113.1 (2011), 239-267.
- , «Un emblema de Joannes Sambucus en el prólogo al Libro de Santa Ana (1601) de Valentina Pinelo», *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Angeles Ezama (coord.), Zaragoza, Prensas Universitarias, 2012, 619-628.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores. «La enunciación lírica en las *Rimas varias* (1646) de sor Violante do Céu», *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Nieves Baranda Leturio y María Carmen Marín Pina (eds.), Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, 423-438.
- , «Receptores históricos y conciencia autorial en paratextos de impresos poéticos femeninos (1600-1800)», *Criticón*, 125 (2015), 79-92.
- MENESES, Juana Josefa, *Despertador del alma al sueño de la vida en voz de un advertido desengaño*, Lisboa, Manuel Lopes Herrera, 1695.
- MORÓN, Isabel María, *Comedia nueva. Buen amante y buen amigo*, Madrid, Librería del Castillo, [s.a.].
- NIETO DE ARAGÓN, María, *Epitalamio a las felicísimas bodas del rey nuestro señor, por doña María Nieto de Aragón, que dedica a su amiga y señora doña Violante de Ribera y Pinto*, [s. l], [s. n], ¿1649?
- , *Lágrimas a la muerte de la augusta reina nuestra señora doña Isabel de Borbón...*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645.
- [OLMO ALFONSO, una hermana de Lucas del], *Nuevo Romance, en que se cuenta y declara la prodigiosa historia, y cautiverio del bizarro Don Luis de Borja, natural de la ciudad de Antequera, el cual por sus heroycas hazañas mereció ser embaxador de Turquía y reduxo a la ley de Dios a una hija del rey Moro, y se la trajo a España, y se casó con ella: con lo demás que verá el curioso Lector*, Madrid, Andrés de Sotos, [s.a].
- , *Verdadera relación, y curioso romance en que se declara la vida y muerte del Bienaventurado San Alexo*, Madrid, Imprenta de la Cruzada, 1764.
- , *Verdadera relacion, y curioso romance, en que se declara la vida, y muerte del bienaventurado san Alexo / compuesto por una hermana de Lucas del Olmo Alfonso*, Madrid, Librería de Andrés Sotos, [1764-1792].
- , *Verdadera relacion, y curioso romance : en que se declara la Vida, y Muerte del Bienaventurado San Alexo / compuesto por una hermana de Lucas del Olmo Alfonso*, Valencia, Agustín Laborda, [1767-1796]
- , *Verdadera relacion en que se declara la vida y muerte del Bienaventurado San Alexo / compuesto por una hermana de Lucas del Olmo Alfonso, natural de Xerez de la Frontera; primera parte*, [s.l.], [s.n.], [s.a.].
- , *Prodigiosa vida de san Alejo. Tercera parte*, s.a, Córdoba, Imprenta de don Luis de Ramos y Coria, [1790-1823].

- [OLMO ALFONSO, una hija de Lucas del], *Romance de la pureza de Maria Santissima Nuestra Señora. Compuesto por vna hija de Lucas del Olmo Alfonso*, [1725-1738] Sevilla, Imprenta de José Antonio de Hermosilla, [1725-1738].
- , *Romance, y rogativa que se haze a la Santissima Trinidad. Compuesto por vna hija de Lucas del Olmo Alfonso*, Sevilla, Imprenta de José Antonio de Hermosilla, [1725-1738].
- OSORIO, Francisca de, *Pronóstico burlesco. La musaraña del Pindo*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1756a.
- , *La musaraña del Pindo. Pronóstico burlesco, para el año de 1757*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1756b.
- , *La musaraña del Pindo. Pronóstico burlesco, para el año de 1758*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757.
- PRIOR BARBARROJA, Balbina María, *Aphra Behn y las esferas del deseo: inicio de la poesía de género*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2016. Disponible en: <<http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/13251>>.
- ROMERO DÍAZ, Nieves, «Aphra Behn y María de Zayas: En busca de una tradición (im)propia», *Hispanic journal*, 29.1 (2008), 23-36.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad, 2009.
- SAN JERÓNIMO, Ana de, *Obras poéticas de la madre sor Ana de San Jerónimo, religiosa profesa del Convento del Ángel, Franciscas descalzas de Granada, recogidas antes y dadas a luz después de su muerte por un apasionado suyo*, Córdoba, Juan Rodríguez, 1773.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Mary Shelley y el Fénix: razones y espíritu de la 'Literary Life' de Lope de Vega (1837)», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 3.2 (2015), 21-36. Disponible en: <<http://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-32B/48>>.
- TRAMBAIOLI, Marcela, «El estatus intelectual y social de la escritora laica en el siglo de Oro», *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Manfred Tietz y Marcela Trambaioli (eds.), Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, 461-481.
- TODD, Jane (ed.), *The works of Aphra Behn*, Londres, Pickering and Chatto, 1992, vol. I, Poetry.
- ZAYAS, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, Zaragoza, Hospital Real y General de nuestra señora de Gracia, 1637.



Un reformista en la corte de los Austrias: sobre el autor de *Omnibona*, una utopía castellana anónima del siglo XVI¹

Víctor Lillo Castañ

Universitat Autònoma de Barcelona
lillovictor@hotmail.com

Recepción: 13/06/2016, Aceptación: 12/07/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

El presente artículo aspira a arrojar algo de luz acerca del autor de *Omnibona*, utopía castellana anónima escrita probablemente hacia 1540 y que se conserva en manuscrito único en la Real Academia de la Historia. El texto, conocido desde principios del siglo XIX, apenas ha merecido la atención de la crítica, razón por la cual sigue planteando una serie de incógnitas en asuntos tan elementales como la fecha de redacción o el título de la obra. Por ello, abordaremos en primer lugar los problemas más urgentes que plantea *Omnibona* para centrarnos luego en el estudio de la figura autorial, cuyo perfil ideológico trazaremos a partir de las reformas que propone en la ficción.

Palabras clave

utopía; pensamiento político en el siglo XVI; regimiento de príncipes

Abstract

Social reform in the Habsburg court: a portrait of the author of Omnibona, an anonymous Castillian utopia of the sixteenth century

This article sheds light on the author of *Omnibona*, an anonymous Castillian utopia written around 1540, which has survived in a single manuscript preserved in the Real

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Censura, textualidad y conflicto en la primera modernidad* (FFI2015-65644-P), financiado por el Gobierno de España, y se ha realizado en el marco del *grup consolidat de recerca* reconocido por la Generalitat de Catalunya *Poética y política en la primera modernidad* (2014 SGR 1021) con sede en la Universitat Autònoma de Barcelona. Todas las citas de *Omnibona* están extraídas de la transcripción del texto hecha por Ignacio García Pinilla, a quien agradezco su amabilidad.

Academia de la Historia. Although the text has been known since the early years of the 19th century, it has never received much scholarly attention; therefore, matters such as the date of its composition or its original title are still being discussed by those few scholars who have attempted to analyse this literary work. With this in mind, I first approach the central issues presented by *Omnibona*, and then focus on its author, sketching his ideological profile on the basis of the reforms that he proposes in his utopia.

Keywords

utopia; political thought in the 16th century; mirror of princes

Bajo el equívoco título de *Regimiento de príncipes*, el manuscrito 9/2218 de la Real Academia de la Historia contiene una obra que merece ser incluida entre las escasas utopías en castellano conocidas hasta la fecha. El texto, anónimo y escrito probablemente hacia 1540, describe con minuciosidad la organización de la ciudad de Omnibona, capital del ficticio Reino de la Verdad, y alude de manera inequívoca a la realidad social de la Castilla contemporánea al anónimo autor. El narrador en primera persona del relato, llamado Caminante curioso, se propone encontrar un reino que se rija por la obediencia absoluta del mensaje de Cristo. Tras largas peregrinaciones sin éxito, conoce al fin a un mancebo que responde al nombre de Amor de dos grados y que promete conducirlo hasta el Reino de la Verdad, gobernado por el rey Prudenciano. Al llegar a la capital, Omnibona, el monarca, trasunto del perfecto rey cristiano, guía a los dos visitantes por sus dominios y les explica con todo detalle las reformas que ha operado en el Reino de la Verdad hasta convertirlo en «un traslado del Cielo en la tierra» (*Omnibona*, f. 8r). A lo largo de los doce libros de que consta la obra se cuenta, entre otras cosas, cómo reformó el rey Prudenciano las órdenes religiosas del reino, cómo resolvió los conflic-

tos derivados de la colonización de una región recién descubierta, poblada por infieles, o cómo puso fin a las injusticias cometidas por los inquisidores del Reino de la Verdad; cuestiones que señalan ostensiblemente a la realidad social de la España de los Austrias. El relato concluye cuando Caminante curioso, más que satisfecho con lo que ha visto, emprende el viaje de retorno a Castilla, de donde es natural.

Vaya por delante una aclaración sobre el título de nuestra obra. A pesar de que diste no poco de la *Utopía* de Tomás Moro, este *Regimiento de príncipes* posee todos los elementos para formar parte del género utópico si nos atenemos a la definición de Raymond Trousson:

Proponemos que se hable de utopía cuando, en el marco de un relato (lo que excluye los tratados políticos), figure descrita una comunidad (lo que excluye la Robinsonada), organizada según ciertos principios políticos, económicos, morales, que restituyan la complejidad de la vida social (lo que excluye la edad de oro y la arcadía), ya se presente como ideal que realizar (utopía constructiva) o como previsión de un infierno (la antiutopía moderna) y se sitúe en un espacio real o imaginario [...] o aparezca, por último, descrita al final de un viaje imaginario, verosímil o no. (Trousson 1995: 54)

Por ello, hemos decidido llamarla *Omnibona*, en referencia a la capital del reino ficticio, puesto que el título original no hace justicia al carácter utópico del texto amén de resultar excesivamente genérico.

De entre los varios temas de interés que plantea *Omnibona*, en el presente trabajo me he propuesto trazar el perfil ideológico de su anónimo autor. Muy poco es lo que sabemos de él con certeza, el prólogo apenas deja entrever algún que otro rasgo del autor, quien, por lo demás, decidió permanecer en el anonimato por razones que se nos esconden. Ante la escasez de datos paratextuales, si deseamos formarnos un retrato siquiera aproximado de la figura autorial no nos queda más remedio que buscar el autor *in fabula*. Para ello me serviré de la ficción, es decir, de las reformas que llevó a cabo el rey Prudenciano en el Reino de la Verdad. Y es que a pesar de su carácter ficcional, *Omnibona* tiene visos de memorial, de catálogo de peticiones presentadas ante la corte, razón por la cual la organización del reino utópico nos permitirá ubicar ideológicamente a su autor. Analizaré, pues, tres grandes temas que aborda el texto, que son la mendicidad, la educación y la Inquisición, con el fin de que la borrosa figura autorial adquiera algo de luz y relieve. Dejo para otra ocasión el estudio de otras cuestiones que aborda el texto, como la colonización americana o la reforma de las órdenes eclesiásticas, cuyo análisis nos brindaría un retrato más completo del anónimo autor pero que, por razones de espacio, no puedo abordar aquí. Antes de adentrarnos en el texto, sin embargo, me veo en la obligación de dedicar unas páginas a justificar mi decisión de fechar *Omnibona* hacia 1540, asunto de gran importancia a tenor del cariz memorialístico del texto.

Datación de *Omnibona*

Desde que Juan Antonio Llorente diera a conocer *Omnibona* a principios del siglo XIX, la crítica no ha mostrado gran interés por el texto, que aún permanece inédito, y en consecuencia son muchas las incógnitas pendientes de resolverse. Más allá de que la obra es del siglo XVI, no ha habido mayor acuerdo entre los estudiosos en lo que atañe a la datación. El prólogo de *Omnibona* nos brinda, al menos, un dato ineludible para esclarecer este asunto. La obra está dedicada a un «muy esclarecido príncipe» que se encuentra en la infancia o, como mucho, en la adolescencia ya que se alude a su ayo y a su maestro², y que según se nos dice está destinado a la «gobernación de tantos y tan grandes reinos y señoríos para que Dios le crio» (*Omnibona*, f. 0r). Teniendo en cuenta estas circunstancias, las evidencias internas del texto y, en algún caso, aportando también pruebas codicológicas, se han propuesto cuatro fechas —o períodos— de redacción para *Omnibona* en función de la identidad del «muy esclarecido príncipe».

Juan Antonio Llorente juzgó que *Omnibona* debió escribirse en torno a 1515-1516 y que el destinatario de la obra era el futuro Carlos V, aunque las razones que aporta para refrendar su postura son, a mi juicio, poco convincentes. El historiador funda su datación en el hecho de que tanto al monarca ficcional, el rey Prudenciano, como al «muy esclarecido príncipe» a quien se dedica la obra se les da el apelativo de *alteza*, y no de *majestad*, que es el que se impone desde que Carlos V adquiere el título de Sacro Emperador Romano. A ello se puede objetar que el tratamiento del príncipe heredero siguió siendo el de *alteza*, por lo que en ese sentido el prólogo no aporta indicio alguno acerca de la datación, y en cuanto a la fórmula de tratamiento que recibe el monarca ficticio, no me parece que sea un argumento suficiente para fechar la obra. Asimismo, basándose en el libro XII de *Omnibona*, que versa sobre la Inquisición, Llorente relacionó la obra con los intentos de reforma del Santo Oficio que tuvieron lugar en las Cortes de Valladolid de 1518 y supuso además que el Cardenal Cisneros hizo componer la obra «avant d'être inquisiteur général; car jusqu'alors il n'avait pas aimé le Saint-Office» (Llorente 1818: 412), hipótesis que carece de fundamento. El defecto más grave de la propuesta de datación de Llorente es que se basa casi exclusivamente en el libro XII de *Omnibona*. Dado que el propósito del historiador era el estudio de los movimientos de oposición al Santo Oficio, el libro XII de *Omnibona* fue comprensiblemente el único fragmento de la obra que captó su atención. Ello motivó, no obstante, que soslayara otros temas que se abordan en *Omnibona* y que pudieran haberle hecho cambiar de opinión acerca de la fecha de composición del texto.

En un artículo publicado en 1980, José Martínez de la Escalera retrasó la fecha de composición de *Omnibona* hasta la segunda mitad del siglo XVI basándose tanto

2. «Las dudas que vuestra Alteza tuviere podrá comunicar con su ayo y con su maestro, cada uno en su facultad.» (*Omnibona*, f. 1r).

en pruebas codicológicas como en evidencias internas. Según el estudioso, la letra del manuscrito «—bastarda con influjos italianos— puede situarse en la segunda mitad del siglo xvi» (Martínez de la Escalera 1980: 219) mientras que las marcas de agua en las hojas finales de guarda «—serpiente coronada y manopla con estrella— están catalogadas por F. de Bofarull y Sans: la serpiente, en Valladolid, 1555, y la manopla en el primer tercio del siglo xvi» (Martínez de la Escalera 1980: 219). Sea o no acertado el análisis codicológico, no es indicio suficiente para fechar la obra, ya que nada nos asegura que el manuscrito conservado sea el original. Más valioso es, en cambio, el siguiente argumento que aporta Martínez de la Escalera. El investigador reparó en un pasaje de la obra en el que se dice que los religiosos del Reino de la Verdad «rezan todos por el breviario romano nuevo, porque me dizen que es breve y muy provechoso para saber la sagrada Escritura» (*Omnibona*, f. 61v); breviario que el crítico identifica con el llamado breviario de Quiñones, o de Santa Cruz, que entró en vigor en 1536 y fue sustituido en 1568 por Pío V. El estudioso advirtió también que cuando se enumeran las órdenes religiosas del Reino de la Verdad se mencionan las órdenes habituales a excepción de los jesuitas. Teniendo en cuenta estos datos, Martínez de la Escalera apostó por fechar *Omnibona* en los primeros años del reinado de Felipe II, por lo que el «muy esclarecido príncipe» sería Carlos de Austria.

La propuesta de Martínez de la Escalera, favorablemente acogida por Joseph Pérez (1985), no fue secundada por Miguel Avilés (1984), partidario de una datación más tardía aún, hacia 1590. Aunque Avilés opina que no hay datos suficientes para fechar la obra con exactitud —a excepción de la letra del manuscrito, que cree de «fechas tardías del xvi» (Avilés 1984: 128)—, el estudioso se inclina por inscribirla en los últimos años del reinado de Felipe II, pues considera que la génesis de *Omnibona* debe buscarse en el clima arbitrista de la época y que las preocupaciones manifestadas en ella responden a las de la Contrarreforma. Por tanto, según razona el crítico, el «muy esclarecido príncipe» a quien va dirigida solo puede ser el futuro Felipe III. En un artículo publicado en el año 2000, David García López abrazó, aunque con algunas reservas, la datación de Avilés, por cuanto a su entender *Omnibona* «nos transporta a un mundo imaginario que pretende funcionar como espejo de la realidad española de los últimos decenios del s.xvi» (García López 2000: 288). No obstante, el estudioso reconocía la dificultad que entraña la datación de un texto como el que nos ocupa, en el que no se desliza ni una sola mención a algún personaje contemporáneo ni se habla de fechas concretas. Por esta razón no descartaba que el príncipe a quien se dedica la obra pudiera ser Carlos, en lugar del futuro Felipe III, habida cuenta de que a lo largo de la narración no se alude ni una sola vez al Concilio de Trento, silencio que parece significativo en un texto tan empapado de religiosidad y en el que resulta patente el afán de reforma eclesiástica³.

3. Ruiz García (2005) y Gómez Coutouly (2006), en sus respectivos artículos, parcialmente dedicados a *Omnibona*, también son partidarios de fechar la obra a finales del siglo xvi, aunque ninguno de los dos se detiene a argumentar su postura.

La cuarta y última propuesta de datación se debe a Ignacio García Pinilla (2013), que en un reciente artículo ha defendido que *Omnibona* debió escribirse entre 1541-1543 y que, por tanto, el príncipe a quien se dedica la obra no es otro que el futuro Felipe II. García Pinilla acepta la mención del breviario romano para fechar el texto, señalada por Martínez de la Escalera, aunque destaca que en *Omnibona* se dice que este era *nuevo* («rezan todos por el breviario romano *nuevo*...»), adjetivo que tendrá menor sentido cuanto más nos alejemos de 1536, año en que se aprueba el breviario de Quiñones. Adviértase de paso el uso del artículo determinado en lugar del indeterminado («el breviario romano nuevo...»), circunstancia que a mi juicio refuerza la hipótesis de que el anónimo autor aludía a un breviario real, existente más allá de su ficción. En cuanto a la ausencia de los jesuitas entre las órdenes religiosas del Reino de la Verdad, Pinilla cree que ello sugiere una fecha de redacción más temprana de la que proponía Martínez de la Escalera, ya que los primeros colegios de la orden datan de la década de 1540: «en concreto, Valencia en 1544, Valladolid en 1545 y Alcalá y Salamanca en 1547» (García Pinilla 2013: 53).

Pinilla considera, además, que el horizonte de preocupaciones de *Omnibona* y el tipo de reformas propuestas se amoldan mucho mejor a la década de 1540 que a principios del reinado de Felipe II. El estudioso señala a modo de ejemplo el estrecho parecido entre el libro XII de *Omnibona*, en el que se denuncian las tropelías que cometían los inquisidores del Reino de la Verdad antes de que el rey Prudenciano reformara el Santo Oficio, y un memorial anónimo de 1538, dirigido a Carlos V con motivo de la celebración de las Cortes de Toledo, sobre el que volveremos más adelante. Para afinar aún más, García Pinilla trata de desentrañar la identidad del ayo y el maestro mencionados en el prólogo. Según lo expuesto hasta aquí, el primero solo puede ser don Juan de Zúñiga, ayo del príncipe Felipe desde 1535. El asunto del maestro, en cambio, sí se presta a discusión puesto que Juan Martínez del Guijo —más conocido como *Silíceo*— fue el preceptor del príncipe hasta 1541, momento en el que toma el relevo Juan Cristóbal Calvete de Estrella. A tenor de la defensa de los conversos que lleva a cabo el anónimo autor en el libro acerca de la Inquisición, García Pinilla cree que lo más probable es que el maestro al que se alude sea Calvete de Estrella, pues es de sobra conocido «el [...] afán de *Silíceo* por la limpieza de sangre y su inquina contra los conversos» (García Pinilla 2013: 56); de ahí que el investigador acabe fechando *Omnibona* entre 1541-1543.

De todas las propuestas de datación, la de García Pinilla es la que me parece más convincente. A los argumentos expuestos por el estudioso, quisiera añadir que las reformas que aparecen en *Omnibona* en materia de mendicidad, en línea con lo expuesto por Juan Luis Vives en el *De subventione pauperum* (1526), se entienden mucho mejor, como veremos, en la Castilla de principios de 1540 y serían difícilmente concebibles hacia 1516, fecha de redacción que proponía Juan Antonio Llorente. Ignoro el alcance de otro aspecto de *Omnibona* en el que he reparado. A lo largo de los 150 folios de la obra se nombran cuatro monedas,

que son el ducado, el real, el maravedí y el cornado; en ningún momento se menciona el escudo —o corona—, moneda que empieza a acuñarse hacia 1535 y cuya entrada en circulación motivó varias quejas, como se deduce de esta petición de las Cortes de Valladolid de 1537:

Otrosy, porque las coronas que agora se an hecho nuevamente [es decir, por primera vez] en muchas partes destos rreynos las toman de mala voluntad y apremiados, por ser baxas de ley, suplicamos a Vuestra Magestad mande hazer el ensayo de las dichas coronas y mande que valgan por la ley que huvieren y no mas (*Las pnegmaticas y capitulos que su magestad del emperador y rey nuestro señor hizo en las cortes de Valladolid el año de 1537*, Petición ciii, f. 19v).

Aunque el ducado siguió funcionando como moneda de cuenta a lo largo del siglo XVI, me parece más fácil de explicar la ausencia del escudo —o corona— si *Omnibona* se redactó hacia 1540, cuando esta moneda aún se estaba asentando, que hacia 1560 o 1590.

Omnibona: una utopía en busca de autor

El prólogo de *Omnibona* deja entrever algunos trazos de la figura del anónimo autor. Este se presenta como un «sacerdote de poca estima» y demuestra tener cierta familiaridad con el círculo del joven príncipe, como se desprende de las siguientes palabras: «las duddas que vuestra Alteza tuviere podrá comunicar con su ayo y con su maestro, cada uno en su facultad». Asimismo, parece estar al corriente de la educación que recibe: «Y, aunque vuestra Alteza no tenga falta de doctrina, paresçiome que no le haría pequeño serviçio en dalle un memorial para acordarse, cuando quisiese, *de lo que muchas vezes había oído*»⁴ (*Omnibona*, f.0v).

El autor insta al príncipe a que lea la obra en su totalidad, incidiendo en el provecho que sacará de ella: «Yo confío en nuestro Señor que, viendo vuestra Alteza toda la obra, terná nuevo ánimo para cosas muy grandes» (*Omnibona*, f. 0v), y repite la misma advertencia en las últimas líneas del prólogo: «Una sola merçed suplico a vuestra Alteza me haga por amor de Dios, [...] que con paçiençia, longanimidad y constançia lea o oya toda la obra con atención, con solo deseo de agradar a Dios» (*Omnibona*, f. 1r). Esta insistencia refleja la firme voluntad del anónimo autor de influir en la educación del joven príncipe, de ahí que justifique que algunas cosas se repitan «porque va mucho en ellas y se echen de ver; y si no se repitiesen, podría ser o que no mirase en ellas o las olvidase» (*Omnibona*, f. 1r).

Al hilo de esto último, considero probable que *Omnibona* no estuviera destinada a la imprenta ni a un público mayor que el del príncipe y su círculo más próximo. Comparado con otros prólogos, el de *Omnibona* ofrece muy poca in-

4. La cursiva es mía.

formación acerca del contenido y el propósito de la obra, exceptuando el hecho de que el autor desea que aproveche en la formación de su destinatario. Veamos a modo de comparación el siguiente pasaje del prólogo a la *Glosa castellana del Regimiento de príncipes*, de Juan García Castrojeriz:

Maguer quel titulo deste libro se llama del enseñamiento delos principes empero todo el pueblo se ha de enseñar por este libro ca como quier que cada uno no puede ser rey ni principe empero cada uno deue estudiar quanto podiere que sea digno para govarnar et principar. (García Castrojeriz 1494: fol.3)

Otro argumento que aporta Castrojeriz para ponderar el interés general de la obra es que con ella el pueblo aprenderá a ser mandado. Nada de esto aparece en nuestro prólogo. Además, que *Omnibona* no estuviera pensada para el gran público podría explicar que se obvie, por cercano, el nombre del «muy esclarecido príncipe».

En cuanto a la identidad del anónimo autor, el prólogo nos ha dejado con el retrato de un pío sacerdote, probablemente relacionado con los círculos cortesanos, que quiere influir en la formación intelectual del joven príncipe. Si queremos más información, habrá que acudir al texto.

Mendicidad

Atendiendo al clima caritativo que impera en el Reino de la Verdad, cuyas leyes se rigen —si hemos de creer al rey Prudenciano— por el amor de Dios y el amor al prójimo, sorprende la dura legislación en contra de la mendicidad. Ningún pobre puede pedir limosna «en las iglesias ni por las calles ni andando de casa en casa, so pena de çien açotes y [quedar] desterrado perpetuamente de todo el reino» (*Omnibona*, f. 18r). La prohibición de la mendicidad, sin embargo, es tan solo uno de los aspectos del completo programa asistencial del reino utópico.

Los pobres recién llegados al reino deben acudir ante un «mayordomo de pobres» cuyo cometido consiste en distinguir a los que pueden trabajar de los que no. A los que sí pueden les dan un empleo para que se ganen su sustento y, en caso de que no sepan ningún oficio, los ponen a cargo de un oficial para que aprendan uno. A los que no pueden trabajar los mandan a una de las tres casas de pobres de Omnibona: la primera acoge a los enfermos curables, la segunda a los que padecen enfermedades incurables y la tercera a los pasajeros y a los naturales sin hogar que a causa de su flaqueza no pueden valerse por sí mismos. El único requisito para gozar de estas ayudas es que se confiesen y comulguen.

Por otro lado, los pobres «de la çidad que están en sus casas» —es probable que se incluya en esta categoría a los pobres vergonzantes— están censados y otro «mayordomo» se encarga de proveer semanalmente lo necesario para cada uno de ellos según lo estipulado en una lista. Igual que ocurría con el resto de pobres, siempre que puedan trabajar «danles en que se ocupen, a cada uno,

hombre o muger, según lo que sabe y puede hazer [...] Porque la ociosidad es muy peligrosa en todos los estados y en cualquiera edad, y muy más en la mocedad» (*Omnibona*, f. 18v). A los verdaderos pobres se los trata «como si cada uno [...] fuese un gran señor» mientras que se castiga con dureza a los pobres fingidos y así «no se hazen ladrones, no dejándoles andar vagabundos». Antes de que se tomaran estas medidas, «muchos d'ellos no se confesaban y traían compañías deshonestas, andando en pecado mortal ellos y ellas, como lo saben bien los que tratan en los hospitales y con los pobres» (*Omnibona*, f. 18r).

La misma legislación se aplica a los extranjeros. Solo pueden permanecer en el reino los que hayan venido a negociar o los que, pretendiendo establecerse, desempeñen un oficio. Una y otra vez se insiste en la necesidad de erradicar la ociosidad, fuente de todos los males. Así describe, en definitiva, el rey Prudenciano el éxito de las medidas que ha adoptado:

Y con no dexar ninguno, estrangero ni natural, que esté ocioso, ni consentir que haya pobres demandando por las casas ni por la çidad, escúsanse muchos vicios en el pueblo, que no hay ladrones ni alborotadores ni reboltosos, que se pasan muchos días y meses, y aun años, que no hay quien tenga enojo uno con otro. Y esta paçificación nasce de ser todos comúnmente buenos cristianos y de no haber persona que diga mentira, burlando ni de veras, y de no haber personas ociosas en esta çidad; porque, como todos están ocupados en el estudio o en sus oficios o en los negoçios, no les queda tiempo para entender en liviandades ni en travesuras. (*Omnibona*, f. 55r)

El programa asistencial se sufraga con una parte de la renta de los beneficios eclesiásticos, con las donaciones de los habitantes del Reino de la Verdad a los hospitales y con el dinero que legan al morir tanto los que tienen más como los que tienen menos. Son, pues, las instituciones hospitalarias las que se encargan de la beneficencia del reino y no las órdenes mendicantes ni la Iglesia.

Las reformas que acabamos de exponer guardan un evidente parecido con el *De subventione pauperum* (1526) de Juan Luis Vives, tratado en el que el humanista valenciano abogaba por acabar con la mendicidad. Vives censuraba a los que, pudiendo trabajar, preferían pedir limosna por las calles y las iglesias⁵, proponía censar a los pobres que vivían en sus casas⁶ y que aquellos que pudieran trabajar pero no supieran ningún oficio recibieran instrucción de forma gratuita⁷. El plan asistencial de Vives desplazaba a la Iglesia del papel que tradicionalmente había desempeñado en la beneficencia; la tarea de recolectar y distribuir el dinero entre los pobres recaía ahora en los consejos municipales, encargados

5. «ne quis igitur inter pauperes otiosus sit qui quidem per aetatem aut uoletudinem laborare possit [...] Quocirca non patiendum est quemquam in ciuitate otiosum uiuere» (Vives 2009: 311).

6. «qui domi paupertatem tolerant a binis senatoribus per singulas paroecias ipsi cum liberis annotentur» (Vives 2009: 307).

7. «Indigenae rogandi an artem norint ulla. Qui nullam norunt, si aetate sunt idonea, edocendi ad quam dicent se maxime propensos, modo liceat» (Vives 2009: 313).

de la correcta administración de los hospitales y las casas de acogida. Todos estos aspectos, como hemos visto, están presentes en *Omnibona*.

El *De subventione pauperum* no estuvo exento de polémica. En una carta fechada en agosto de 1527, Vives confesaba a su amigo Cranevelt que Nicolas de Bureau había «atacado con fortísimas críticas mi librito sobre los pobres. Lo declara herético y fautor de la facción luterana; parece ser que amenaza con denunciarlo» (Bataillon 1985: 182). Aunque no sabemos con certeza qué motivó esta airada reacción, Bataillon sugiere que podría deberse a que Bureau era un fraile franciscano y que, al pertenecer a una orden mendicante, no debió ver con muy buenos ojos las propuestas de Vives. A pesar de que el humanista valenciano se mostrara sorprendido ante tal acusación, pues admite que se esmeró en no ofender a nadie con su tratado, lo cierto es que el *De subventione pauperum* estaba destinado a levantar ampollas. En 1530, cuatro años después de su publicación se escuchan ecos de la misma polémica en Ypres donde «representantes de las cuatro órdenes mendicantes [...], denunciaban los estatutos reformistas de la ciudad» (Santolaria 2003: 17) que prohibían la mendicidad y apostaban por secularizar las ayudas a los pobres, al considerar que estaban basados en la doctrina luterana.

Pero, dejando de lado la comprensible oposición de las órdenes mendicantes, ¿había motivos para considerar que las reformas del *De subventione pauperum* y, con ellas, las de *Omnibona*, eran de cuño luterano? El tratado de Vives, como se ha señalado, era mucho más revolucionario por su fondo que por su forma —en vano buscaremos en sus páginas ataque alguno a los frailes mendicantes, aunque en parte fuera por ahí por donde le vinieran las críticas—. En palabras de Bataillon, «el tema que abordaba —la extinción del pauperismo, como dirá el siglo XIX— desde luego tenía el alcance suficiente como para poner en tela de juicio la estructura económica de la sociedad al mismo tiempo que la moral» (Bataillon 1985: 185). El opúsculo del valenciano, además, coincidía en lo esencial con las medidas en contra de la mendicidad aprobadas unos años antes en Wittenberg (1522), Altemburg (1522) o Leising (1523) «cuyas ordenanzas de pobres habían sido inspiradas por adalides del luteranismo [...] como Andreas Carlstadt, Wenzel Lick o el mismo Lutero» (Pérez García 1996: 118). A pesar de estas coincidencias, no me atrevería a tildar de luterano el *De subventione pauperum*. Creo, con Michele Fatica, más sensato suponer que tanto Lutero como Vives participan de una mentalidad común, la de una clase media urbana que busca soluciones nuevas y radicales al problema inveterado de la pobreza⁸.

Amén del cotejo de *Omnibona* con el *De subventione pauperum*, el programa asistencial de nuestra utopía cobra especial interés a la luz de la desesperada situación

8. «È molto più fundamenta l'ipotesi che sia Lutero che Vives partecipassero della comune e diffusa mentalità degli strati superiori della società, i quali pensavano che di fronte a una realtà drammatica, come la scelta deliberata della mendicità, occorresse operare una radicale rottura rispetto a lassismi e indulgenze tradizionali» (Fatica 1982: 25-26).

económica y social de la Castilla de finales de 1530 y principios de 1540. En muchas ciudades estos fueron años de malas cosechas y, «como consecuencia, en el invierno de 1540 el hambre hacía su aparición y con ella los nuevos brotes espectaculares de pauperismo» (Santolaria 2003: 20). En una carta de mediados de 1540, el Cardenal Tavera informaba a Carlos V del penoso estado de Madrid, donde residía la corte, y de las medidas de urgencia que adoptó en su condición de regente⁹. Satisfecho con las decisiones del Cardenal, el Emperador lo invitó a que reformara las leyes del reino en materia de pobreza: he aquí el origen de la conocida como ley Tavera (1540)¹⁰. La nueva ley iba en la línea de las aprobadas en las Cortes de Valladolid (1523), Toledo (1525) y Madrid (1528 y 1534)¹¹. Es decir, se reiteraba la prohibición de que los pobres pidiesen limosna fuera de sus «naturalezas» —fuera de su lugar de origen—, solo tenían derecho a mendigar las personas que poseyeran una cédula otorgada por el cura de su parroquia, asegurándose así que pidieran los «que verdaderamente fueren pobres, y no otros» (*Novísima recopilación*, 1805: 703) y se exigía, en suma, un control más estricto de la mendicidad pero no se llegaba a prohibirla. Una de las trece disposiciones de que consta la ley Tavera, no obstante, difería de las ordenanzas aprobadas anteriormente. En la «ley XII» se decía lo siguiente:

Porque si se pudiese hacer, que los pobres se alimentasen sin que anduviesen a pedir por las calles, sería mucho servicio de Dios, y se seguirían muy buenos efectos; encargamos a los Prelados y a sus Provisores [...] y otras cualesquier personas a cuyo cargo esta la administración de los hospitales que hay en las ciudades, villas y lugares de nuestros Reynos, se informen de la renta que tienen los dichos hospitales y que otras dotaciones y mandas pias hay en las dichas ciudades y villas para mantener a los pobres necesitados; y trabajen que esto se gaste en curar y alimentar los que fueren pobres, o si en algunas villas no hubiere hospitales, o caso que los haya, la renta de ellos no fuere bastante para alimentar los pobres, que den entre sí alguna buena orden, como así de la renta de los dichos hospitales, como de limosnas que para ello se pidan por algunas buenas personas, o en otra manera sean alimentados; por manera que si fuere posible se alimenten sin que anden a pedir por las calles y casas, y los que pidieren, pidan en la forma suso dicha. (*Novísima recopilación*, 1805: 705)

9. «Visto que el año estaba tan caro y la necesidad que los pobres pasaban, de que había gran cantidad dellos en la Corte y en aquella villa, se dio orden que todos los pobres se recogesen (sic) en los hospitales della y en otras casas que para ello se deputaron y que allí se les diese de comer todo lo necesario[...]. Lo cual se junte de diversas limosnas que se han hecho y se hacen ordinariamente. Con esto, demás de haberseles hecho tan buena obra de caridad, se ha excusado que no anden por las calles ni las iglesias [...] y que los vagabundos y personas que pueden trabajar no anden por las calles pidiendo» (Santolaria 2003: 21).

10. Aunque la ley aparece como aprobada el 24 de agosto de 1540 en varias compilaciones de pragmáticas y ordenanzas, como la *Novísima Recopilación*, Félix Santolaria opina que no debió aprobarse hasta 1541, o más tarde aún, ya que la carta en la que Carlos V animaba al Cardenal a reformar las leyes es del 6 de septiembre. Sea como fuere, para el tema que nos ocupa basta señalar que la pobreza y la mendicidad eran problemas de candente actualidad en los primeros años de 1540. Para un análisis más detallado de la génesis de la Ley Tavera, véase Santolaria (2003: 20-25).

11. *Novísima recopilación*, 1805: 703-706.

La ley XII, con más tintes de recomendación que de ley propiamente dicha (*porque si se pudiese hacer... sería mucho servicio a Dios...*), era lo suficientemente ambigua como para dar pie a que cada ciudad dispusiera según su criterio si era mejor prohibir la mendicidad o no¹². Esto es lo que ocurrió en Zamora, especialmente afectada por las malas cosechas y saturada de pobres, donde incluso se prohibió la mendicidad unos meses antes, el 16 de abril de 1540 (Garrán Martínez 2004: 38), de que se aprobara la ley Tavera.

Este es el clima social e intelectual que precede el debate de 1545 entre Domingo de Soto, contrario a la prohibición de la mendicidad, y Juan de Robles, favorable a ella. En su tratado, titulado *Deliberación en la causa de los pobres* (1545), Soto argüía entre otras cosas que al desaparecer los mendigos de las calles y de las iglesias se negaba a los cristianos la oportunidad de ejercer la caridad y, con ello, de ganarse el cielo mediante buenas obras. La condena en el Concilio de Trento del precepto luterano de la justificación por la fe no hizo más que reforzar teológicamente la tesis de Soto y supuso que en Castilla no triunfara la prohibición de la mendicidad. Así pues, «finalizada la polémica doctrinal [...] y tras adoptar las autoridades políticas los criterios defendidos por Domingo de Soto, el espíritu de la pragmática [la ley Tavera] quedó arrinconado durante mucho tiempo» (Garrán Martínez 2004: 124).

Todo ello no hace más que reafirmar mis sospechas de que *Omnibona* debió escribirse a principios de 1540, período en el que la mendicidad era un problema de candente actualidad en Castilla. La ley Tavera, lejos de aportar una solución definitiva, dejó la puerta abierta a que cada ciudad hiciera lo que creyese más conveniente. En este contexto de incertidumbre y de creciente mendicidad, la propuesta del anónimo autor se inscribe en la línea del *De subventione pauperum* de Juan Luis Vives, tratado con el que coincide plenamente.

Educación

La educación debió ser una de las cuestiones que más interesaba a nuestro autor a juzgar por la extensión del libro IV¹³, dedicado a exponer minuciosamente el programa educativo de los niños y niñas del Reino de la Verdad. Es tanta la importancia que se da a esta cuestión que el estado de bienestar del que gozan los habitantes de Omnibona se atribuye a las reformas que llevó a cabo el rey Prudenciano en materia educativa.

El modelo que propone el anónimo autor es revolucionario en no pocos aspectos. Debido a la vastedad de las medidas que se enumeran, espigo solo

12. Creo, por ello, que Elena Maza y Joseph Pérez exageran el alcance de la ley Tavera al afirmar que prohibió la mendicidad. Recordemos la última frase de la ley XII: «y los que pidieren, pidan en la forma suso dicha». Véase Maza Zorrilla (1987: 83) y Pérez (2006: 111-112).

13. El libro IV tiene 28 folios, prácticamente el doble que los demás, de unos 10-15 folios cada uno.

aquellas que me parecen más relevantes para establecer su perfil ideológico. La educación en todo el Reino de la Verdad es obligatoria, tanto para niños como para niñas, desde que cumplen cinco años y hasta que alcanzan los doce. Las familias que no pueden costear los estudios de sus hijos quedan eximidas de cualquier gasto, incluso en lo que se refiere a las comidas escolares. En las escuelas de Omnibona, separadas por sexo, hay dos alcuas con el cometido de procurar que todos los alumnos vayan a clase. Si alguno de ellos falta, acuden a casa de sus padres y si la ausencia no está justificada estos deberán abonar una multa de un real. Para dar ejemplo, los hijos del monarca (un hijo y tres hijas) se educan con total normalidad con el resto de niños.

Sabemos incluso el horario y las asignaturas que cursan los pequeños del reino. La educación masculina se rige por dos patrones: por un lado, se les ofrece una buena instrucción religiosa (aprenden doctrina cristiana y leen las escrituras —especialmente las epístolas de San Pablo—) y, por otro, reciben una buena formación humanista (se les enseña a manejar con elegancia el latín, que aprenden con los libros «del Laurençio Vala» y además estudian filosofía moral para fomentar su virtud).

Las niñas reciben la misma educación que los niños durante el primer curso de escolarización, cuyo fin es que aprendan a leer, a escribir y que conozcan las primeras nociones de latín. Una vez conseguido esto, solo podrán seguir estudiando letras las que quieran ser monjas; el resto «deprend[en] a labrar, coser y cortar» aunque se les continúa enseñando doctrina cristiana. La educación de las niñas que quieren ser monjas difiere de la de los niños en el hecho de que está encaminada a que tengan una erudición cabal de las sagradas escrituras y no tanto a que sean buenas latinistas. Por ello, dice el rey Prudenciano:

El Laurençio Vala, porque trata de los primores del latín, es bien que lo sepan los hombres y se preçien de ser buenos latinos. Pero, porque las mugeres no han de ser curiosas en preçiarse de las gentilezas del latín, basta que medianamente entiendan las cosas de la iglesia. Y por esto, en lugar de Laurençio Vala les leen el Salterio y las epístolas de sanct Pablo, que son leturas oscuras y se tratan de contino en la iglesia. (*Omnibona*, f. 42r)

Al cumplir los doce años, los niños que lo deseen acceden a la universidad de Omnibona, que recibe el elocuente nombre de «la casa de Minerva». En el caso de que no quieran seguir estudiando, los ponen en manos de un oficial para que aprendan el oficio que quieran. La instrucción dura unos tres años y si los padres no pudieran costear la formación de sus hijos, el oficial en cuestión se encarga de la manutención del aprendiz a cambio de que este trabaje para él de manera gratuita. Así pues, los jóvenes del reino o bien están en la universidad preparándose para ser buenos letrados o bien aprenden un oficio, excusando así «la ociosidad, que es madre de todos los biçios» (*Omnibona*, f. 54v). La censura de la ociosidad tiene como consecuencia la reivindicación de las artes mecánicas. Tanto es así que incluso los hijos de los aristócratas aprenden a desempeñar un oficio manual sin que ello suponga

deshonra alguna: «y con estar ya acostumbrados, aunque sean hidalgos o caballeros, no se menospreçian de sus ofiçios, de sabellos y usallos» (*Omnibona*, f. 54v).

En lo que se refiere a la personalidad del anónimo autor, el modelo pedagógico que acabamos de resumir nos brinda la efigie de un hombre hondamente preocupado por la educación, con vetas de humanista. Una educación en la que la religión cristiana tiene un peso fundamental así como el conocimiento del latín, que no solo debe ser correcto sino también elegante. A propósito de esto, me llama la atención que no se mencione a Nebrija en ningún momento, puesto que durante la primera mitad del xvi solían emplearse las *Introductiones latinae* del nebricense para enseñar latín. Tal vez la elección de Lorenzo Valla en detrimento del humanista español tenga algo que ver con las quejas de Bernabé de Busto, que justificaba así la redacción de su propia gramática para enseñar latín:

Como viesse que en mi escuela concurrian tantos hijos de caualleros y señores como aqui siruen: y que tanto sentian las dificultades que tengo dichas: en decorar y entender los preceptos del arte de Nebrissa, que yo les interpretau: tome acuerdo assi como antes tenia phantaseado: componer vnas introducciones grammaticas: de tal manera breues: que ni fuessen defectuosas ni obscuras: sino que dos vicios grandes a la par en ellas se cortassen: prolixidad y obscuridad. (Gonzalo 1997: 97)

En cuanto al modelo educativo femenino, nuestro autor muestra cierta afinidad con el *De institutione feminae christianae* de Juan Luis Vives¹⁴, aunque su propuesta pedagógica concede a la mujer mayor libertad e importancia que el tratado del valenciano. Vives, igual que ocurre en *Omnibona*, propone que las jóvenes aprendan, juntamente con las letras, a hilar, a coser y a labrar (Vives 1995: 43-44). También coinciden ambas obras al defender que la educación debe encaminar a la mujer a ser virtuosa y honesta antes que a hacer gala de su erudición. «La doctrina de Sempronia —afirma Vives— no es la que yo permito a la mujer virtuosa, que es doctrina de cosas morales y aprenderse a regir, sino que se dio a cosas de bien decir, en lo cual yo no quiero que la nuestra virgen ponga tanto cuidado» (Vives 1995: 51), pasaje que puede compararse con este de *Omnibona*: «porque las mugeres no han de ser curiosas en preçiarse de las gentilezas del latín» (*Omnibona* f.42r). A pesar de estos paralelismos, Vives muestra una mayor desconfianza hacia la mujer. Tanto es así que desaprueba que ejerza la docencia: «como la mujer sea a natura animal enfermo y su juicio no sea de todas partes seguro y pueda ser muy ligeramente engañado, según

14. Sobre la posible influencia del *De institutione feminae christianae* en *Omnibona*, merece la pena recordar que la obra de Vives, traducida al castellano en 1528 por Juan Justiniano, conoció más de 40 ediciones —en latín y en otras lenguas romance— a lo largo del siglo xvi, según Adolfo Bonilla y San Martín. Asimismo, entre 1528 y 1583, Elizabeth Howe cuenta nada menos que ocho ediciones distintas de la traducción de Juan Justiniano, impresas en varias ciudades españolas (Vives 1995: 11).

mostró nuestra madre Eva, [...] por todos estos respetos y por otros algunos que se callan, no es bien que ella enseñe» (Vives 1995: 58). En cambio, en *Omnibona* no se niega a las mujeres la capacidad de enseñar sino todo lo contrario, puesto que la educación de las jóvenes —tanto las que quieren ser monjas como las que no— depende casi exclusivamente de sus maestras.

El sistema educativo de *Omnibona*, todo lo idealizado e irrealizable que se quiera, indica hasta qué punto debía sentir el anónimo autor que era necesaria una reforma integral. Para aquilatar el alcance de sus medidas, nada mejor que atender a las siguientes palabras de Richard Kagan acerca de la enseñanza infantil en la España del siglo XVI: «la enseñanza básica se realizaba por cuatro medios distintos aunque superpuestos: la familia, el ayo privado, la escuela de primeras letras y la escuela de gramática o latín. Un niño rico tenía acceso a todos ellos; uno pobre o una mujer, solo al primero de ellos» (Kagan 1981: 46).

En las reformas que hemos ido desbrozando hasta aquí —tanto en mendicidad como en materia educativa— es posible advertir ciertos paralelismos con el *Diálogo de Mercurio y Carón*, concretamente con el largo pasaje que Alfonso de Valdés dedica al rey Polidoro, personaje que bien pudiera ser el modelo en el que se inspiró el autor de *Omnibona* para configurar la efigie del rey Prudenciano. Consignemos brevemente algunas de las semejanzas entre ambos monarcas: Polidoro destierra de su reino a los vagabundos, prohíbe la mendicidad, exhorta a los hijos de caballeros a que aprendan oficios manuales y, para predicar con el ejemplo, procura que sus propios hijos sean los primeros en hacerlo. Si bien en estos aspectos la afinidad intelectual entre Alfonso de Valdés y nuestro autor es más que notable, sería apresurado endosar al autor de *Omnibona* la etiqueta de erasmista ya que las coincidencias en el terreno social se desvanecen cuando nos adentramos en el ámbito de la espiritualidad.

Contrariamente a lo que ocurre en el *Diálogo de Mercurio y Carón*, en *Omnibona* no existe la más leve traza de anticlericalismo, no se aboga por una vivencia más íntima de la fe ni se denuncian los excesos de una religión preocupada en exceso por las ceremonias. El siguiente pasaje ilustra de modo elocuente el trecho que separa a nuestro autor de Alfonso de Valdés en lo que a espiritualidad se refiere, se trata de la descripción de la misa que se oficia en la capilla de la escuela infantil de Omnibona, narrada con morosidad:

Y luego se vistió un sacerdote para dezir misa y, quedándose cada uno en el lugar que tenía, oyeron misa. Y respondían todos al sacerdote, porque la dezía de manera que todos la oían. Y estando todos de rodillas, dixeron la confesión ayudando y respondiendo al sacerdote con tanto sosiego y silencio, honestidad y atención que parecía ayuntamiento de ángeles, y no de personas humanas. Después, a la gloria y a las oraciones estuvieron en pie. [...] Y al evangelio estuvieron en pie. Y después, en el prefacio y en diciendo sanctus, todos se hincaron de rodillas y pusieron juntas las palmas de las manos, y todos tenían los ojos en el altar, que no volvían a una parte ni a otra hasta que el sacerdote consumió. Y ninguno comenzó a adorar a Dios hasta que el sacerdote alzó en alto la hostia, *porque podrían errar, si antes adorasen la hostia que se*

consagrarse. Y asimismo en el cáliz, que no adoraban la sangre de Jesucristo hasta que el sacerdote alçaba el cáliz en alto. (*Omnibona*, f. 29r)¹⁵

La misa se nos aparece como una fría ristra de rituales (ponerse en pie, arrodillarse, juntar las palmas, no adorar a Dios antes de que el sacerdote consagre la hostia...). Así pues, a pesar de que hay elementos que acercan al autor de *Omnibona* a la sensibilidad de un Alfonso de Valdés, a juzgar por el fragmento que acabamos de citar no parece fuera, como el conquense, un erasmista militante¹⁶.

Inquisición

El libro XII de *Omnibona* está dedicado a describir el funcionamiento de la Inquisición del Reino de la Verdad antes y después de que el rey Prudenciano la reformara. Ni que decir tiene que las críticas al Santo Oficio y el catálogo de reformas que se enumeran apuntan de forma evidente a la Inquisición castellana. Así lo entendió un lector anónimo de *Omnibona* que escribió en el margen de la primera página del libro XII que todo cuanto en él se dice «sobre lo de la inquisicion es perniciosisimo y encaminado a derrivarla, devaxo de zelo de buen gouierno y que haze sospechoso al auctor». Veamos si hay para tanto.

El rey Prudenciano nos informa en primer lugar de que en su reino había «muchos herejes de los que venían de generación de los judíos, y en muchos quedaban las çirimonias judaicas que tenían sus agüelos» (*Omnibona*, f. 132r). Estos poseían muchas riquezas y ejercían una gran influencia social, razón por la cual se decidió que se mantuviera en secreto la identidad de los testigos que declarasen ante el Santo Oficio pues, de llegar a saber quién los acusaba, los judíos «ternían maneras para echallos a perder y quitalles la vida, por ser gente caudalosa y favoreçida». Este fue el *modus operandi* de la primitiva Inquisición del Reino de la Verdad, cuya función principal fue la de extirpar del reino a los herejes, principalmente a los judaizantes, hasta el punto de que estos acabaron perdiendo la eminente posición social que antaño ostentaban: «Y, en fin, quemaron a muchos de los prinçipales y a otros reconçiliaron, y d'esta manera quedaron muy pocos o ningunos [...] y los que quedaron, como perdieron sus haziendas, quedaron pobres y desfavoreçidos y en poco tenidos» (*Omnibona*, f. 132v).

15. La cursiva es mía.

16. Es cierto que no era lo mismo declararse erasmista en 1527 que hacerlo hacia 1540. En palabras de Bataillon, el período que abarca de 1536 hasta 1556 es «un tiempo de erasmismo adaptado a las circunstancias españolas, lleno de cautelas y discreciones, que pone en el centro de sus meditaciones más que el menosprecio de las ceremonias y la sublimación del espíritu, el problema de la justificación por la fe y del beneficio en Cristo» (Bataillon 1980: 71). Sin embargo, no creo que el autor de *Omnibona* se cuente entre los integrantes de este grupo de erasmistas cautelosos. La ausencia de anticlericalismo o su respeto por las ceremonias no se debe a una calculada estrategia de disimulación sino que creo que obedece al sentir del autor.

Sin embargo, aunque los herejes judaizantes dejaron de suponer un problema, los testigos de la Inquisición continuaron siendo secretos. Ello motivó grandes males puesto que con frecuencia se conjuraban tres o cuatro personas para levantar «falso testimonio de heregía contra quien malquerían, aunque fuese hidalgo o cristiano viejo; y como no sabían quién los testiguaba, no se podían defender, porque habían de hablar y defenderse a tienta» (*Omnibona*, f. 132v). Asimismo, antes de que Prudenciano reformara el Santo Tribunal, se nos dice que los inquisidores eran «como dioses en la tierra, que hacían lo que querían, porque no había quien les fuese a la mano ni osasse [...] Y como era todo tan secreto, de mil agravios que hiziesen no se sabían diez» (*Omnibona*, f. 134r); los conversos, por lo general, eran los que se llevaban la peor parte. Cualquiera que criticara los desmanes que cometían los inquisidores se exponía a que lo acusaran de hereje y lo condenaran a la hoguera. De ahí el refrán que en aquella época, según cuenta Prudenciano, era la comidilla de los «malos cristianos» del reino: «Bendito sea Dios, que nos dio manera para vengarnos de los judíos y de nuestros enemigos sin que se sepa ni se pueda saber» (*Omnibona*, f. 133v).

Así las cosas, un antiguo inquisidor informó secretamente a Prudenciano acerca de estas y otras muchas tropelías que cometían sus colegas e instó al monarca a reformar en profundidad el Santo Oficio. Prudenciano, consternado por la relación de los agravios, convocó en una junta al inquisidor general y al resto de inquisidores del reino así como a varios letrados, canonistas y teólogos para remediar la falta de caridad del organismo. Merece la pena detenerse en las reformas que aprobó el monarca pues constituyen una nítida radiografía del pensamiento del anónimo autor en lo que se refiere a la Inquisición y al problema de los conversos.

La junta acordó que debía comunicarse a los acusados la identidad de los testigos que deponían contra ellos, igual que ocurría en las causas civiles y criminales. Del mismo modo, los acusados tenían pleno derecho a elegir el abogado que quisieran —asunto que solía depender de la voluntad de los inquisidores— y se convino además que durante la celebración del proceso judicial los presos pudieran recibir visitas tanto de sus abogados como de sus familiares y que pudieran acudir a misa y comulgar como cualquier otro cristiano.

En la junta también se delimitó el alcance de la noción de hereje y de herejía, llegando a la conclusión de que solo es hereje aquel que tiene errores a sabiendas en materia de fe y que, al ser reconvenido por una autoridad competente, prefiere persistir en el error. En lo que atañe a la definición de herejía, uno de los teólogos de la junta advirtió que los tribunales de la Inquisición estaban compuestos mayoritariamente por canonistas y que, dado su desconocimiento en materia de fe, muchas veces no sabían distinguir la herejía del simple pecado. Por ello se aprobó que de cada dos inquisidores como mínimo uno debía ser teólogo.

A propósito de esto último, los integrantes de la junta establecieron el retrato del inquisidor ideal y definieron el verdadero propósito que debiera tener el Santo Oficio:

Porque la principal intencn que se ha de tener en la santa Inquisición es a los malos cristianos hazellos buenos, y a los buenos, mejores; porque más deseo han de tener los ministros d' este Sancto Oficio de salvar que de condenar; porque peor es condenar al inoçente que absolver al culpado [...] Y el buen juez ha de tener deseo que el acusado no hubiese cometido el delito o delitos de que le acusan, y desear saber la verdad sin pasión alguna; y en dubda, ha de tener deseo de absolver. (*Omnibona*, f. 139)

El rey Prudenciano también procuró mediante un breve del papa que el sueldo de los inquisidores no dependiera de los bienes que confiscaban; despejando así cualquier sospecha sobre la probidad de los jueces. El sueldo de los inquisidores se sufragará a través de la renta de las canonjías que quedaran vacantes.

He dejado para el último lugar una cuestión que juzgo especialmente relevante. En la junta convocada por Prudenciano se discutió si era lícito excluir a los conversos de los oficios y las dignidades eclesiásticas, asunto no poco controvertido. En este punto hubo «mucha altercacin, porque algunos de los que allí estaban no quisieran que se platicara esta materia, porque parescía que tenían enemistad a los hombres de aquella generación» (*Omnibona*, f. 142v). Un teólogo, igual que ocurriera antes, se hizo con la palabra y expuso un sentido alegato en defensa de los conversos que sería acatado por todos. El teólogo razonaba que no hay que juzgar a las personas por ser de un linaje o de otro, ya que no est en sus manos elegirlo. Además, discriminar por motivo de raza supondría criticar la creación de Dios y, por ello, quien así lo hiciera sería un mal cristiano: «¿por qué echamos culpa o tenemos enemistad a las criaturas de Dios por lo que Dios en ellas obr a su voluntad, y las menospreçiamos y tenemos en poco, y las deshonoramos y vituperamos? Es falta de sesso y de cristiandad» (*Omnibona*, f. 143r). El teólogo remachaba estas palabras aduciendo el paso de *Romanos* 10,12: «acerca de Dios no hay diferencia entre judíos y griegos». Si lo que perseguía la Inquisición era limpiar la fe católica de herejías y atraer a cuantos más creyentes mejor, ¿qué sentido tenía infamar a los conversos recordándoles sus orígenes? Según el teólogo, debido al pésimo trato que recibían al abrazar la fe de Cristo, muchos conversos acababan abjurando de ella alegando que si se volvían cristianos «también me han de decir judío o moro, como de antes; más quiero estarme entre los que me honran, que no entre los que mal me tratan» (*Omnibona*, f. 143r). Por todo ello, concluía el teólogo que «los convertidos a nuestra fe, de dondequiera que vengan, no deben ser en menos tenidos, si son virtuosos, ni escludidos de los oficios ni dignidades [...] porque el derecho a todos iguala» (*Omnibona*, f. 143r). La aprobación de estas medidas, como no podía ser de otra forma, estuvo coronada por un éxito rotundo. La Inquisición reformada por el rey Prudenciano se basaba ahora en la caridad y en el amor del prójimo, circunstancia que asegur la buena convivencia entre los habitantes del reino utópico.

Pero, en lo que respecta a la idiosincrasia del anónimo autor, ¿qué nos dice el pasaje que acabamos de resumir? Su postura respecto a la Inquisición coincide en buena medida con los frustrados intentos de reforma del Santo Oficio de la primera mitad del siglo XVI. Juan Antonio Llorente, amparándose en su

temprana datación de *Omnibona*, afirmó incluso que los procuradores de las Cortes de Valladolid de 1518 tuvieron presente el libro XII de nuestra obra para sus peticiones. La relación sin duda existe pero muy probablemente no en la dirección que creía Llorente. Como ocurre en *Omnibona*, los procuradores de las Cortes de Valladolid pidieron a un joven Carlos V, recién llegado a Castilla, que los presos de la Inquisición pudieran asistir a misa¹⁷, que pudieran recibir visitas libremente¹⁸ y que el sueldo de los inquisidores no dependiera de los bienes incautados sino que este saliera de una o dos canonjías¹⁹. A pesar de que estas peticiones se renovaron en las Cortes de La Coruña, (1520), Valladolid (1523) y Toledo (1525) los proyectos de reforma cayeron en saco roto. Ello se debió a la aversión de Carlos V a ejercer el más pequeño cambio en la legislación del Santo Oficio, más acentuada aún si cabe a partir de la revuelta de las Comunidades²⁰. Ante la inminente llegada del monarca a España, el Cardenal Cisneros le pidió —casi le exigió— en una carta que no reformara las leyes de la Inquisición, «que en jamás parece tendrán necesidad de reformación y será pecado mudarlas» (Gayangos: 261). Cisneros decía que varios conversos habían intentado en 1512 que se levantara el secreto de los testigos ofreciendo una suculenta suma de dinero a Fernando el Católico para sufragar los gastos de la guerra de Navarra, a lo que este se negó. Pretendiendo que el caso sirviera de ejemplo, Cisneros advertía al joven rey de las trágicas consecuencias a las que conllevaría ceder a las presiones de los conversos, mediante la relación de un truculento asesinato que acababa de ocurrir en Talavera de la Reina.

Un judío nuevamente convertido —decía Cisneros— fue castigado por judaizante en la Inquisición. Llegando a su noticia el testigo que lo delató, lo buscó y hallándole en un camino, le atravesó de una lanzada y quitole la vida. Tanta es la infamia que reciben, tanto el odio que se engendra, que si no se pone remedio en este caso, y se da lugar que se publiquen los testigos, no solo en la soledad, sino en la misma plaza, y aun en la Iglesia, darán la muerte a un testigo. Después de lo referido, son mayores los inconvenientes, y no el de menor ponderación, que ninguno querrá

17. «Que los que fueren presos sean puestos en cárcel pública, honesta, tal que sea para guarda, y no para pena; y allí se les diga misa y administren los sacramentos que el derecho permite» (Llorente 1812: 170).

18. «Que los presos puedan ser visitados todas las veces que quisieren por sus mugeres é hijos, y deudos y amigos, y letrados y procuradores-, y las mugeres lo mismo, pública y secretamente.» (Llorente 1812: 170-171).

19. «Que el salario que se les debe a los jueces y oficiales esté situado, y no se les pague de las condenaciones que hicieren y penitencias que echarten; porque no sea causa de incitarles a condenar a ninguno injustamente; y para eso sería bueno que cada iglesia catedral de los lugares donde residen los inquisidores hubiese una o dos canonjías deputadas para el dicho oficio, que tuviese por su salario, como las hay para predicadores». (Llorente 1812: 167).

20. «Dopo il richioso episodio delle *Comunidades* Carlo V lasciò da parte ogni velleità riformista, se mai ne aveva avute, e fece proprie le massime di Ferdinando e di Cisneros sulla centralità e la perfezione intoccabile del tribunale della fede» (Pastore 2010: 131).

delatar, con peligro de su vida, con que el Tribunal queda perdido, y la causa de Dios sin quien la defienda. (Gayangos: 262)

Compárese el caso que relata Cisneros con el comienzo del libro XII de *Omnibona*, donde precisamente se justificaba que los testigos de la Inquisición fueran secretos para evitar este tipo de desgracias. Sin embargo, la situación social que se describe en nuestra obra ya no es la de Cisneros; los conversos judíos, tan poderosos e influyentes antaño, habían perdido la privilegiada posición que ostentaban, razón por la cual el anónimo autor reclamaba la supresión del secreto de los testigos.

Como bien señaló Ignacio García Pinilla, el clima social que refleja *Omnibona* en lo que atañe a los conversos y a los anhelos de reforma de la Inquisición guarda un parecido mucho más cercano con un memorial anónimo de 1538, dirigido a Carlos V con motivo de la celebración de las Cortes de Toledo²¹. El autor del texto, consciente del peligro que entrañaba denunciar los abusos del Santo Oficio, confesaba estar «temblando no se me asgan a alguna palabrilla para que me metan adonde nunca salga» (Amrán 2000: 36) y por ello se escudaba en la anonimidad temiendo un castigo seguro en el caso de que se supiera su identidad. Son muchas las coincidencias entre este memorial y *Omnibona*, tanto en las críticas a la Inquisición como en las reformas propuestas. El autor del memorial decía que los tiempos habían cambiado mucho desde la creación del Santo Oficio, que «si los Reyes catholicos fueran vivos veinte años ha que lo hobieran reformado» (Amrán 2000: 34), y en consecuencia pedía que los procesos del Santo Oficio se rigieran por los mismos patrones que las causas civiles y criminales (que los testigos no fueran secretos, que los acusados pudieran elegir el abogado que quisieran y pudieran recibir visitas, etc.) Con un tono rayano en la endecha, el autor lamentaba los agravios de que eran objeto los conversos, blanco predilecto de los inquisidores, y reclamaba que no se los excluyera de las dignidades religiosas y seculares; cuestiones todas ellas presentes en *Omnibona*. Estoy de acuerdo con García Pinilla en que las coincidencias entre el memorial de Toledo y nuestra obra, más que indicar dependencia genética, revelan que los dos textos responden a un mismo estado de cosas y, por tanto, es lógico suponer que la distancia temporal que media entre ambos ha de ser corta.

Por último, me gustaría apuntar que la defensa de los conversos y la propuesta de una inquisición basada en la caridad y la corrección fraterna antes que en el rigor, sitúan al autor de *Omnibona* en una línea ideológica muy concreta, de la que forman parte Fernando del Pulgar, Juan de Lucena y fray Hernando de Talavera. Este grupo de escritores, todos ellos de ascendencia conversa, defendían que la caridad —y no la coerción— era la única manera de integrar a los cristianos nuevos en el seno del catolicismo. De ahí que Talavera afirmara, en

21. Para más información acerca del memorial, véase Avilés (1980).

expresión cercana a nuestro texto, que los inquisidores debían ser «personas sabias y muy prudentes y libres de toda pasión de odio contra esta gente [esto es, los conversos] y personas que quieran más absolver que condenar, que a mi ver hay pocas» (Márquez 1960: 404). La coincidencia entre el autor de *Omnibona* y estos tres escritores es también notoria en lo que se refiere al debate entre virtud y linaje. Atendamos, por ejemplo, a las siguientes palabras del *Diálogo sobre la vida feliz*, puestas significativamente en boca de Alonso de Cartagena²², personaje encargado de defender la causa conversa: «¡Oh ignorantes!, ¿no miran que la nobleza nace de la virtud y no del vientre de la madre?» (Lucena 2014: 29). Idea que Pulgar formula de manera muy parecida al aseverar que cuando Dios creó a los hombres, «no hizo linajes en que escogiesen, e todos hizo nobles en su nacimiento. [...] E pues a ninguno dieron elección de linaje quando nació e todos tienen elección de costumbre quando bien, imposible sería, segund razón, ser el bueno priuado de honrra ni el malo tenerla» (Pulgar 1958: 67). Todas estas cuestiones, como hemos visto, tienen su eco en el libro XII de *Omnibona*.

Conclusión

Nuestro escritor, que se define a sí mismo como «un sacerdote de poca estima», probablemente pertenecía al círculo más próximo del «muy esclarecido príncipe», si es que él mismo no desempeñó algún cargo en la formación del futuro Felipe II, pues en el prólogo demuestra estar bien al corriente de la educación que recibía su eximio dedicatario. Juzgo, además, que depositó no pocas esperanzas en el joven príncipe y que al escribir *Omnibona* —obra que se deja leer como una suerte de memorial o catálogo de ordenanzas edulcorado— reclamaba la necesidad de reformar profundamente el reino de Castilla.

Varias de las cuestiones que se abordan en el texto evidencian que el autor compartía intereses de cuño humanista. Hacia esta dirección apunta la importancia que otorga al estudio del latín, el elogio de Lorenzo Valla y, en otro orden de cosas, su cercanía con el *De subventionem pauperum* de Juan Luis Vives o con Alfonso de Valdés. Pero tampoco cabe exagerar. Si bien nuestro escritor se deshace en elogios respecto a las *Elegantiae* de Valla, no es menos cierto que la prosa de *Omnibona* no destaca precisamente por su elegancia. El texto adolece de un esquematismo ramplón, abunda en repeticiones y la huella de la literatura grecorromana brilla por su ausencia. Desde las primeras páginas de la obra adver-

22. El *Defensorium unitatis christianae* de Alfonso de Cartagena, escrito en respuesta a la sentencia-estatuto de Pedro Sarmiento (1449) que excluía a los conversos de la vida pública, sentará las bases de la defensa de la causa conversa. En palabras de Stefania Pastore, «los argumentos que el obispo de Burgos había señalado en el *Defensorium* se convirtieron [...] en una serie de lugares comunes bíblicos, altamente eficaces, que serían recordados en numerosas ocasiones a lo largo del desarrollo de la polémica» (Pastore 2010a: 48)

timos que prima la intención política en detrimento del aspecto estrictamente literario, bastante descuidado.

Entre los aspectos más revolucionarios de *Omnibona* podemos mencionar el hecho de que la educación en el Reino de la Verdad sea universal, que los hijos del monarca se eduquen con total normalidad entre el resto de niños y que se reivindiquen las artes mecánicas. También merece destacarse la simpatía que muestra el autor hacia los conversos —en especial los de ascendencia judía— cuya encendida defensa lo sitúa en la línea de Fernando del Pulgar, Juan de Lucena y fray Hernando de Talavera. Todo ello evidencia que nuestro autor creía antes en el mérito individual que en castizas veleidades linajudas o, como diría Lázaro, en «la negra que llaman honra».

En cuanto a la Inquisición, son muchas las coincidencias entre nuestro anónimo escritor y el también anónimo autor del memorial de Toledo de 1538. A propósito de la anonimia del memorial de Toledo, Miguel Avilés observó que el vigor creciente de la represión inquisitorial provocó una inhibición progresiva de la figura autorial en los escritores críticos con el Santo Oficio, ante el temor de posibles represalias (Avilés 1980: 179). Así pues, se pasa de la polémica abierta (Pulgar, Lucena) al memorial firmado; de este al memorial anónimo y, de ahí, al panfleto anónimo y a la sátira clandestina. Ignoro si la idea de Avilés sirve para explicar la anonimia de *Omnibona*. El caso es que el autor del memorial de Toledo, al denunciar esencialmente lo mismo que nuestro autor, admitía estar «temblando no se me asgan a alguna palabrilla para que me metan adonde nunca salga» (Amrán 2000: 36). ¿Compartiría estos miedos nuestro autor o su cercanía con el círculo del príncipe lo resguardaba de cualquier temor? Sea como fuere, *Omnibona* nos brinda uno de los rarísimos ejemplos de oposición al Santo Oficio durante el siglo xvi.

Bibliografía

- AMRÁN, Rica, «Evolución y crítica de un problema social: conversos y oposición inquisitorial: el caso del memorial anónimo de 1538», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval* 13 (2000), 29-44.
- AVILÉS, Miguel, «Motivos de crítica a la Inquisición en tiempos de Carlos V (aportaciones para una historia de la oposición a la Inquisición)», en *La Inquisición española, nueva visión, nuevos horizontes*, Joaquín Pérez Villanueva (coord.), Madrid, Siglo XXI, 1980, pp. 165-192.
- , «Cambio y utopía en la España barroca», *El barroco en Andalucía*, vol. 1, Manuel Peláez del Rosal (coord.), Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984, 125-136.
- , «Utopías españolas en la Edad Moderna», *Crónica Nova* 13 (1982), 27-52.
- , «otros cuatro relatos utópicos en la España moderna. Las utopías de J. Maldonado, *Omnibona* y *El Deseado Gobierno*» en *Les utopies dans le monde hispanique*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense de Madrid, 1990, 109-129.
- BATAILLON, Marcel, «J. L. Vives, reformador de la beneficencia», *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 2ª edición, 1985, 179-202.
- , «En torno a Erasmo y España», *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Renacimiento*, vol. 2, Francisco López Estrada (dir.), Barcelona, Crítica, 1980, 71-77.
- FATICA, Michele, «Il *De subventione pauperum* di J.L.Vives: suggestioni luterane o mutamento di una mentalità collettiva», *Società e storia* 15 (1982), 1-30.
- GARCÍA CASTROJERIZ, Juan, *Regimiento de los príncipes*, Sevilla, 1494.
- GARCÍA LÓPEZ, David, «Arquitectura, urbanismo e infraestructuras viarias interurbanas de un rey prudente. Sobre una utopía madrileña», *Revista de Arte, Geografía e Historia*, 3 (2000), 287-322.
- , «La defensa de los indios y la crítica de la *Conquista en regimiento de Príncipes*: una utopía española del siglo XVI», *Revista Española de antropología americana*, 34 (2004), 111-124.
- GARCÍA PINILLA, Ignacio, «Elementos de utopía religiosa en los erasmistas y disidentes españoles del siglo XVI», en *Religion in Utopia. From More to the Enlightenment*, Iveta Nakládálová (ed.), Sankt Augustin, Academia Verlag, 2013, pp. 41-70.
- GARRÁN MARTÍNEZ, José María Pascual, *La prohibición de la mendicidad: la controversia entre Domingo de Soto y Juan de Robles en Salamanca (1545)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.
- GAYANGOS, Pascual y Vicente de la FUENTE (eds.), *Cartas del Cardenal don Fray Francisco Jiménez de Cisneros, dirigidas a don Diego López de Ayala*, Madrid, 1867.
- GÓMEZ COUTOULY, Alex Alban, «Spanish literary utopias: *Omnibona* and *The Desired Government*», en *Nowhere somewhere. Writing, Space and the Con-*

- struction of Utopia*, José Eduardo Reis y Jorge Bastos da Silva (eds.), Oporto, Universidad de Porto, 2006, 71-85.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*, Universidad Complutense de Madrid, vols.I-II, 1997, (tesis doctoral en línea).
- KAGAN, Richard L., *Universidad y sociedad en la España moderna*, Madrid, Tecnos, 1981.
- Novísima recopilación de las leyes de España*, vol. 4, lib. 8, Madrid, 1805.
- LLORENTE, Juan Antonio, *Memoria histórica sobre qual ha sido la opinión nacional de España acerca del tribunal de la Inquisición*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1812.
- , *Anales de la Inquisición de España*, vol. II, Madrid, Imprenta de Ibarra, 1813.
- , *Historie Critique de l'Inquisition*, tomo IV, Paris, Truttel et Wurtz, Delaunay, 1818.
- LUCENA, Juan de, *Diálogo sobre la vida feliz, Epístola exhortatoria a las letras*, edición, estudio y notas de Jerónimo Miguel Briongos, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1960.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, José, «Utopía y reforma de la Inquisición», en *La Inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, Siglo XXI, 1980, 219-229.
- MAZA ZORRILLA, Elena, *Pobreza y asistencia social en España, siglos XVI al XX: aproximación histórica*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1987.
- MORENO, Doris, *La invención de la Inquisición*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- PASTORE, Stefania, *Una herejía española: conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*, Madrid, Marcial Pons, 2010.
- , *Il vangelo e la spada: l'Inquisizione di Castiglia e i suoi critici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- PÉREZ, Joseph, «La escuela, una utopía del s. XVI», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, vol. 3, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, 191-195.
- , «Los pobres en la Castilla del siglo XVI», en *Mitos y tópicos de la historia de España y América*, Madrid, Algaba, 2006, 111-126.
- PÉREZ GARCÍA, Pablo, «Municipalización hospitalaria y reforma de la beneficencia en *De subventionem pauperum*: una nota valenciana al programa vivesiano sobre la organización de la asistencia pública», *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 1 (1996), 115-139.
- PULGAR, Fernando del, *Letras. Glosas a las coplas de Mingo Revulgo*, edición y notas de J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, «El universo femenino y las letras (siglos XV-XVII)», en *Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XXI*, María del Val González de la Peña (coord.), Gijón, Ediciones Trea, 2005.

SANTOLARIA, Félix, *El gran debate sobre los pobres en el siglo XVI: Domingo de Soto y Juan de Robles 1545*, Barcelona, Ariel, 2003.

TROUSSON, Raymond, *Historia de la literatura utópica: viajes a países inexistentes*, Barcelona, Ediciones Península, 1995.

VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, R. Navarro Durán, en *Diálogos españoles del renacimiento*, Ana Vian (ed.), Toledo, Almuzara, 2010, 107-309.

VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, traducción de Juan Justiniano, introducción, revisión y anotación de Elizabeth Teresa Howe, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 1995.

—, *L'assistència als pobres: De subventione pauperum*, Joan Tello (ed.), Barcelona, Llibres de l'Índex, 2009.



In pictura poesis: epigramas renacentistas insertos en retratos¹

Jesús Ponce Cárdenas

Universidad Complutense de Madrid
jmponce@ccinf.ucm.es

Recepción: 12/05/2016, Aceptación: 03/07/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

El presente estudio analiza un conjunto de retratos del Renacimiento en los que figura inscrito en el lienzo un epigrama. El examen de una gavilla de composiciones breves permite indagar en varios de los aspectos más complejos de las relaciones entre texto e imagen en la Edad del Humanismo así como en la intensificación de la función panegírica de algunos retratos oficiales.

Palabras clave

retrato; Renacimiento; epigrama; elogio; panegírico

Abstract

In Pictura Poesis: Renaissance Epigrams in Portraits

This study analyzes a set of Renaissance portraits in which an epigram is registered on the canvas. Examination of a group of short compositions can illuminate some of the most complex aspects of the relationship between text and image in the Age of Humanism and the intensification of panegyric function in some official portraits.

Keywords

portrait; Renaissance; epigram; praise; panegyric

1. El presente artículo se inscribe en el marco del Proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad FFI2015-63554-P «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos» (ARELPH), dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

El estudio de la compleja relación que la poesía mantuvo con el arte de la pintura durante los albores de la Edad Moderna se ha centrado casi siempre en el análisis de los valores propiamente literarios, orillando una indagación algo más ceñida al entorno visivo. Podría servir como ejemplo de esa ligera descompensación la tipología que una brillante estudiosa italiana esbozara sobre el retrato y sus diferentes encarnaciones poéticas, distinguiendo una organización posible en tres sectores: 1) el retrato como objeto, 2) el retrato interior y 3) el retrato en palabras². Si bien esta sugestiva clasificación ternaria atiende a varias conexiones capitales de la poesía con el género pictórico, presenta, sin embargo, una ausencia significativa: la posibilidad de que una composición poética aparezca engastada, inscrita dentro de un retrato real.

Desde el campo de las relaciones inter-artísticas, parece obligado apuntar cómo una suerte de movimiento en dos direcciones rige el vínculo existente entre la literatura y las artes visuales. Por ello, de la misma forma que la pintura llegó a irrumpir con pujanza en el ámbito de la poesía y de ese modo dio lugar a centenares de composiciones de tema retratístico a lo largo y ancho de la Europa renacentista, también los versos consiguieron hacerse —literalmente— un hueco en el espacio material y restringido del cuadro. Partiendo de tan afortunada circunstancia, uno de los elementos más sugestivos de la confluencia entre imagen y texto surge cuando la obra plástica integra en sí un documento escrito, cuya naturaleza y extensión puede ser muy variada, ya se trate de un lema o *motto*, de una filacteria que reproduce una frase célebre, de un poema breve o un libro abierto en el que puede leerse con claridad alguna de sus páginas...³.

A continuación llevaremos a cabo algunas consideraciones en torno a un pequeño conjunto de retratos renacentistas en los que figura —a modo de inscripción tutelar— un epigrama. En el examen de dichas composiciones atenderemos a la función de elogio que revisten los versos, intensificando el aspecto celebrativo de algunos retratos oficiales, acercando así el contexto de producción

2. Por «retrato como objeto» entiende Federica Pich (2007) aquel poema que se refiere a un retrato concebido como un objeto concreto (ya sea éste pintado, grabado, esculpido...) y que puede ser real también fuera de la evocación literaria. La segunda serie, la del «retrato interior», haría referencia a aquellos textos que hablan de un retrato imaginado, pensado, mental o soñado, concebido pues en la fantasía del yo lírico o del galán enamorado. Finalmente, la categoría del «retrato verbal» o «retrato de palabras» se refiere a aquellos textos que apuntan hacia un retrato plasmado en palabras poéticas, donde el papel de la lengua literaria en la reproducción o representación de la belleza asume una función central.

3. Como reflexión general puede verse la monografía de Bergez, especialmente el apartado «Les mots dans le tableau» (Bergez 2006: 140-148). Sobre los retratos italianos del siglo XVI que incorporan un libro junto a la figura humana es de obligada consulta la monografía de Macola, de especial relevancia se antoja la sección «Sguardi e scritte» (Macola 2007: 37-85). Dentro de este grupo, puede recordarse por su excepcional calidad el retrato de la poetisa Laura Battiferri, debido al genio de Bronzino (datado en torno a 1560). La mejor monografía en torno al retrato es la de Pommier (1998). El estudioso galo ha recogido otros asedios específicos sobre este género pictórico en un volumen publicado en 2013.

de dichas obras al ámbito de acción propio del panegírico⁴. Por razones de espacio no indagaremos aquí en otro asunto en parte ligado a este: la colección de retratos que se acompañan con un epigrama y aparecen recogidos en un volumen, al modo instituido por Paolo Giovio (*Elogia virorum illustrium*), Benito Arias Montano (*Virorum Doctorum de Disciplinis Benemerentium Effigies XLIII*) o Francisco Pacheco (*Libro de retratos*), por espigar tres nombres bien conocidos en los ámbitos españoles e italianos⁵. Tras haber profundizado en el alcance de las composiciones breves inscritas en retratos, pasaremos a analizar un terno de poesías vernáculas que pueden vincularse temáticamente a este tipo de escritos.

Imago lecta / litterae pictae: pintura y epigrama en la Edad del Humanismo

A la hora de establecer el marco propio de aquellas composiciones insertas en una obra de arte plástico se antoja necesario traer a la memoria el sentido etimológico del antiguo género grecolatino del *epigrama*, puesto que dichos poemas breves se erigían originariamente como *inscripciones* capacitadas para muy diversos ámbitos, ya fueran concebidas para figurar como estelas funerarias, en edificios públicos, al pie de estatuas, pinturas, conjuntos escultóricos, exvotos... Desde el punto de vista enunciativo, dicho detalle tenía importantes implicaciones de naturaleza pragmática:

En primer lugar, la inscripción mantiene en cuanto signo complejo una relación coexistencial con el objeto al que acompaña. Se trata de lo que Bühler denominaba «entorno sinfísico» [...]. Los elementos deícticos presentes en el texto originan, por su propia condición lingüística, la imagen fantasma de un locutor inexistente [...]. Un segundo factor que debe tenerse en cuenta a la hora de considerar la singularidad de los epigramas que tienen carácter de inscripciones es que [tales composiciones] acompañan a un objeto que es un signo [...]. La inscripción no sólo mantiene una relación indicial y existencial con el objeto al que acompaña, sino que además lo interpreta. Es un signo que interpreta otro signo. Esta relación entre distintos códigos será siempre un rasgo característico. (Ruiz Sánchez 2004-2005: 186-188)⁶

4. Sobre las conexiones entre el género laudatorio del panegírico y los retratos oficiales del Siglo de Oro ha reflexionado María Dolores Martos Pérez en una contribución esencial: Martos (2011).

5. De la reciente bibliografía sobre esta materia, cabe destacar el importante artículo de López Poza (2006), así como los artículos de Cacho Casal (2007 y 2010), junto a su monografía de 2011. Contamos asimismo con una excelente edición de la obra de Arias Montano y el grabador Philips Galle, cuidada por Gómez Canseco (2005). Véase asimismo el importante estudio de Gómez Canseco (2012) referido a los ambientes sevillanos del Quinientos. Sobre el tema específico de los retratos grabados, es obligado remitir a las brillantes páginas de García Aguilar en torno a «La representación visual del autor en los grabados del libro. De Boscán a González de Salas» (García Aguilar 2009: 135-155).

6. Resulta de interés recordar asimismo cómo «la inscripción epigramática puede mantener la misma relación indicial con cualquier objeto, aunque este no sea un signo convencional. La ins-

Más allá de los testimonios perdidos de obras artísticas de la Antigüedad que incorporaban una composición poética, en el ámbito estrictamente literario los poemas de la *Anthologia Graeca* y la imponente colección de los *Epigrammata* de Marcial permiten que podamos otear el panorama de las relaciones entre el retrato y la poesía en el mundo grecolatino⁷. Por otro lado, ese testimonio de las autorizadas fuentes poéticas helenas y romanas resulta capital para la correcta intelección de los epigramas que aparecen en las obras pictóricas realizadas durante la Edad del Humanismo, ya que a través de la reescritura completa, mediante el engaste de *iuncturae* al modo de teselas o por medio de la reactivación de tópicos milenarios, pintores y poetas trataron de insuflar nueva vida al legado del mundo antiguo⁸.

Una vez sentadas ambas premisas, debemos remitir a una obra maestra del entorno florentino. Me refiero al celeberrimo retrato de Giovanna degli Albizzi, trazado por Domenico Ghirlandaio en 1488 (figura 1).

cripción pone de manifiesto las virtualidades como signo del objeto. Como ejemplo baste citar las tradicionales inscripciones sobre relojes o fuentes. Si al reloj se añade una inscripción como «Todas hieren, la última mata» o «Respice finem», dicho objeto adquiere el carácter de un símbolo. La inscripción nos obliga a percibir el objeto como símbolo» (Ruiz Sánchez 2004-2005: 189).

7. Sigue siendo muy útil la reflexión en torno los textos griegos realizada por Paul Vitry (1894). Para el citado estudioso, «une chose qui frappe tout d'abord lorsqu'on lit les épigrammes de l'Anthologie qui contiennent la description d'une œuvre d'art: c'est l'importance que paraissent attacher les auteurs à l'illusion de la vie donnée par la peinture ou la sculpture. C'est là ce qu'il semblent goûter et louer par-dessus tout» (Vitry 1894 : 346). Esa misma *admiratio* o *meraviglia* ante la capacidad ilusionista del arte recurrirá en los textos latinos posteriores, así como en las composiciones neolatinas y vernáculos del Renacimiento. Puede ser ilustrativa al respecto una fórmula del tenor de «*uox sola deest*» ('a la efigie pintada sólo le falta hablar'). Sobre la incidencia de los lugares comunes del Helenismo en la obra de Marcial, cabe recordar aquí varios textos: «Enviando su propio retrato y una colección de poemas a Cecilio Segundo» (epigrama VII, 84); «Sobre un retrato infantil de Camonio» (epigrama IX, 74); «Sobre el retrato de Camonio» (epigrama IX, 76); «A Cecidiano, sobre un retrato juvenil de Marco Antonio Primo» (epigrama X, 32).

8. Para ilustrar esta idea, baste recordar el testimonio del poeta Nicolas Bourbon (1503-1550), cuyo retrato elaboró Hans Holbein durante una estancia del escritor en la corte inglesa. A modo de homenaje al artista, el autor neolatino compuso un epigrama en alabanza del pintor y de su propio retrato («In Halsum Ulbium, pictorem incomparabilem»), imitando fielmente el modelo del epigrama VII, 84 de Marcial. Para este asunto puede verse el reciente estudio de Ponce Cárdenas, 2013, pp. 150-151.



Figura 1.

Retrato de Giovanna degli Albizzi, de Domenico Ghirlandaio, 1488.

Sobre el muro de fondo, tras la elegante efigie del perfil de la modelo, un *cartiglio* (o fragmento cartáceo) situado sobre un libro entreabierto reproduce dos versos latinos: «*Ars, utinam mores animumque effingere posses. / Pulchrior in terris nulla tabella fuerit*» ('Arte, ojalá pudieras representar el carácter y el alma. / No habría en la tierra un cuadro más hermoso'). La inscripción poética selecciona un pasaje de un conocido epigrama ecrásico de Marcial (X, 32, vv. 5-6), cuyo epígrafe aclara las circunstancias de la composición clásica («A Cecidiano, sobre el retrato de Marco Antonio Primo»). De los tres dísticos del poema latino se ha disgregado únicamente el cierre ponderativo, alterando levemente los rasgos pragmáticos del mismo (Pommier 1998: 55). Si el modelo del bilbilitano se caracteriza por su enunciación plana, la *inscripción* poética de la pintura de Ghirlandaio se erige en alocución directa al Arte.

El brevísimo epigrama que preside el retrato de la esposa de Lorenzo Tornabuoni sitúa a finales del *Quattrocento* buena parte de las consideraciones en torno a la hermandad y competencia establecidas entre la Pintura y la Poesía. Como aparece condensado en el dístico, las artes figurativas logran plasmar la belleza exterior, mas son incapaces de dar cuenta del apacible y refinado carácter, de la hermosura de un espíritu. Al igual que la pintura tiene la virtud de reflejar el mundo físico, la poesía posee la capacidad de expresar el mundo interior, el plano espiritual. Mas en tal dicotomía, la conciencia del límite se ve paradójicamente rebasada cuando la pintura se ostenta en fértil alianza con la lírica: gracias al epigrama que destella al fondo del retrato el espectador aprehenderá la excelsitud de ánimo, la elegancia y costumbres de la serena dama.

Con algún fundamento, la adaptación de la cita de Marcial se ha atribuido a Angelo Poliziano (De Prano 2008)⁹. El vínculo del erudito con la familia Albizzi y con Lorenzo Tornabuoni se rastrea en el epistolario del gran humanista, así como en su producción de epigramas latinos. No en vano a su talento se debe el epitafio poético de la dama («In Ioannam Tornabonam»), fallecida a temprana edad (epigrama LXXXIV): «*Stirpe fui, forma, natoque, opibusque, uiroque / felix, ingenio, moribus atque animo. / Sed cum alter partus iam nuptae ageretur et annus, / heu! Nondum nata cum sobole interii. / Tristius ut caderem, tantum mihi Parca bonorum / ostendit potius perfida quam tribuit*»¹⁰ ('Fui afortunada en estirpe, hermosura y nacimiento, y en riquezas y esposo; en talento, carácter y espíritu. Mas ahora que ha pasado un año desde las nupcias y otro parto, ¡ay!, he muerto con mi criatura nonata. Para hacerme sucumbir con mayor tristeza, la pérfida Parca más que concederme tantos bienes se limitó a mostrármelos'). La *iunctura* que ciñe el plano espiritual en el pergamino reflejado por el retrato («*mores anumumque*»¹¹) aparece repetida al cierre del elenco de dones que gozó la dama («*felix moribus atque animo*»)¹². Pero más allá de esas discutibles coincidencias léxicas, creo que la clave interpretativa del *cartiglio* del retrato Albizzi se podría vincular a la propia labor de Poliziano como epigramatista. En efecto, una misma defensa de la alianza entre las artes visuales y la poesía para construir un perfecto elogio (de cuerpo y espíritu) se encuentra en la guirnalda de seis breves composiciones funerales dedicadas a Albiera degli Albizzi, esposa de Sigismondo della Stufa y hermana mayor de Giovanna, quien al igual que ella murió en plena juventud (Poliziano 1867: 145-147). El texto que abre este ciclo de *Epitaphia* finge ser pronunciado por un retrato escultórico de la bella dama, que goza así de renovada existencia y memoria (epigrama LXV, «*In Albieram Sismundi Stuphae sponsam, fato inmaturo ereptam*»): «*Vivebam, fato sum rapta Albiera; coniux / Sismundus vitam reddidit en iterum: / nam faciem et claram caelato marmore formam, / ingenium et mores carmine restituit*» (Poliziano 1867: 145) ('Yo, Albiera, vivía, mas el destino me arrebató; / mi esposo Segismundo por dos veces me ha devuelto la vida: / pues el semblante

9. Los estudiosos plantean así tal posibilidad: «Simons suggested that Poliziano might have modified the epigram, by demonstrating that Lorenzo Tornabuoni was a well-educated poet and a friend of Poliziano. This paper presents Giovanna's husband as the most likely person to have ordered the inscription, and argues that he adapted it himself or requested that Poliziano do so» (De Prano 2008: 640-641).

10. Poliziano (1867: 154-155).

11. El sintagma «*mores anumumque*» da título al apartado 4.2. de la excelente monografía de Pich (2010: 270-288).

12. No deja de resultar curioso que en el amplio y abigarrado panorama de la *Antología Griega*, a veces el retrato de una beladad difunta se pondera de forma paradójica. Por ejemplo, en el epigrama VII, 565, de Juliano el Cónsul, la beladad fallecida aparece representada perfectamente por la pintura, mas ello lejos de traer consuelo a sus familiares, aviva aún más la sensación de pérdida. El dístico dice así: «Es Teiodota misma la que ha representado aquí el pintor. Ah, ojalá su arte no hubiera alcanzado tal excelencia, pues así habría procurado el olvido a quienes tanto la echan de menos» (*Anthologie Grecque* vol. 5 2002: 95; la traducción —algo libre— es mía).

y la radiante hermosura me los ha restituido en cincelado mármol, / el talento y el carácter en un poema'). La alianza icónica entre el retrato (sea este pintado o esculpido) y el epigrama va posiblemente en la misma línea de la imagen que en la siguiente centuria definirá Sperone Speroni desde una sugestiva reflexión en torno a los sonetos que Aretino compuso en honor de algunas pinturas de Tiziano: el poema da voz y espíritu al retrato, la pintada efigie o el busto esculpido revisten de carne y hueso a la composición poética¹³.

Sin alejarnos del entorno toscano de las postrimerías del *Quattrocento*, Neruccio di Bartolommeo Benedetto de' Landi (1447-1500) llevaba a cabo el célebre *Retrato de una dama* (figura 2). Bajo el busto de una figura femenina suntuosamente ataviada una inscripción poética reza «*Quantum homini fas est mira licet assequar arte. / Ni[hi]l ago: mortalis emulor arte deos*» ('Cuanto es lícito conseguir al ser humano, yo lo he alcanzado gracias al arte admirable. Mas nada obtengo: mortal como soy, trato de emular con arte a los dioses').



Figura 2.

Retrato de una dama, de Neruccio di Bartolommeo Benedetto de' Landi (1447-1500).

13. «Lo Aretino non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori, e ho veduto de' suoi sonetti fatti da lui d'alcuni ritratti di Tiziano, e non è facile il giudicare se li sonetti son nati dalli ritratti o li ritratti da loro; *certo ambidui insieme, cioè il sonetto e il ritratto, sono cosa perfetta: questo dà voce al ritratto, quello all'incontro di carne e d'ossa veste il sonetto*. E credo che l'essere dipinto da Tiziano e lodato dall'Aretino sia una nuova regenerazione degli uomini, li quali non possono essere di così poco valore da sé che ne' colori e ne' versi di questi due non divenghino gentilissime e carissime cose» (*Trattatisti del Cinquecento* 1978: 547-548).

En el entorno humanístico de Siena frecuentado por Neroccio dei Landi, se antoja de curiosa ambivalencia el epigrama inserto en el cuadro (Pich, 2010: 270 n76). Por un lado, se pondera la técnica excelsa de un maestro en el arte de la pintura, capaz de lograr con su genio cuanto les es permitido a los hombres («*mira arte*»). Ahora bien, desde un cierto tono hiperbólico, acto seguido se establece una frontera nítida: en el momento preciso que la técnica pictórica trata de imitar con líneas y colores la hermosura propia de una diosa (como la efigie representada con lujosos atavíos), es incapaz de hacer justicia a beldad tanta. Lejos de hallarnos ante una novedad renacentista, esa misma conciencia del límite aparecía ya en los antiguos textos de la *Antología Planudea*. Baste evocar aquí el testimonio del epigrama 77 de Paulo Silenciarío: «Estos ojos de bella muchacha el pincel los ha trazado, no sin dificultad, mas los cabellos, la faz de resplandeciente cutis no ha conseguido plasmarlos. Quien sea capaz de pintar el fulgurante brillo del sol, sabrá pintar el fulgor de Teodora» (*Anthologie Grecque* vol. 13 2002: 109).

El siguiente ejemplo nos invita asimismo a hablar brevemente de la presentación material del retrato durante la era humanística, ya que —como bien se recordará— a menudo las imágenes aparecían protegidas por dispositivos conocidos genéricamente como «cubiertas», aunque podía ser variada la naturaleza de tales elementos (*coperchio, invoglio, timpano, rovescio*). Las pinturas dotadas de *coperchio* se presentaban, pues, protegidas por una suerte de caja lúnea que inicialmente vedaba la visión. De esa suerte, los «*ritratti con coperchio* incorporano complesse suggestioni letterarie e con la materialità stessa della loro struttura obbligano chi li guarda a compiere un percorso fisico che renda possibile il tempo della lettura e guidi l'interpretazione» (Bolzoni 2008: 9). Dicha práctica debía estar bastante extendida, según testimonia el propio Vasari, al hablar de las obras de Giulio Clovio: «sé que algunos personajes privados conservan en custodias con forma de pequeña caja bellísimos retratos de su mano, ya de señores, ya de amigos, ya de damas que aquellos amaron»¹⁴.

Por cuanto ahora nos atañe la importancia atribuible a los *coperchi* va mucho más allá de su condición de simples soportes protectores, ya que a menudo el mismo artista que ejecutaba el retrato se ocupaba de trazar la ornamentación de tales dispositivos¹⁵. En Italia, Flandes o Alemania, las cubiertas de los *ritratti*

14. He vertido únicamente el segmento final de la cita: «Per tutto siano sparsi ritratti naturali d'uomini e donne, non meno simili al vero che se fussero da Tiziano o dal Bronzino stati fatti naturalissimi e grandi quanto il vivo [...]. Ho voluto dare al mondo questa notizia acciò che sappiano alcuna cosa di lui quei che non possono, né potranno delle sue opere vedere, per essere quasi tutte in mano di grandissimi signori e personaggi. Dico quasi tutte, perché so alcuni privati avere in scatolette ritratti bellissimi di mano di costui, di signori, d'amici o di donne da loro amate» (Vasari 1832-1838: 1096). Sobre la oposición *retrato público / retrato privado* en la España áurea, véase Civil (2013).

15. Así sucede con la imagen alegórica del *Triunfo de Eros*, que Tiziano concibió como *timpano* (o 'cubierta') para el *Retrato de Elisabetta Querini Massola* (Whistler 2011).

aparecían adornadas frecuentemente con imágenes alegóricas, escenas del mito antiguo, elementos heráldicos y, por supuesto, con inscripciones epigramáticas. Pocos años antes de que Ghirlandaio realizara el bellissimo retrato Tornabuoni, Piero de la Francesca había culminado una de sus pinturas más célebres: el retrato doble de Federico de Montefeltro y su consorte, Battista Sforza, duques de Urbino (*circa* 1473)¹⁶. No me interesa ahora centrarme en la portentosa interpretación que el artista diera de la pareja ducal (representada de perfil, al modo numismático o de las ‘medallas’ antiguas), ni en la relación de dominio que ambas figuras traban con un paisaje reproducido al detalle¹⁷. Como es sabido, la función panegírica que puede atribuirse a la imagen se enfatiza gracias al «pouvoir exemplaire» de la retratística oficial, ya que a través de la perpetuación solemne de la efigie de los potentados «le portrait n’est pas seulement la personne, mais aussi la vie glorieuse de cette personne, une vie à imiter» (Pommier, 1998: 25). De mayor trascendencia para nuestro análisis resulta ahora el examen de la *cubierta* que protegía este díptico, ya que el *rovescio* de ambas imágenes presenta dos escenas en miniatura, adornadas con sendas inscripciones de sabor clásico (figuras 3 y 4):

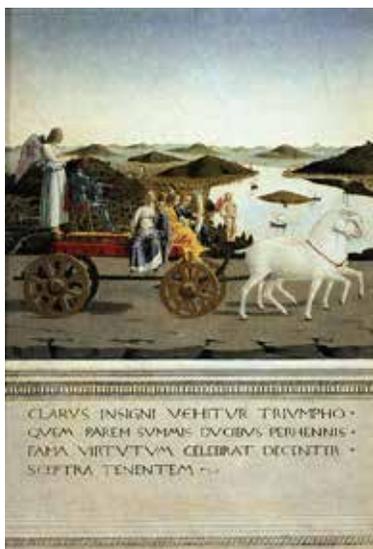


Figura 3.

Piero de la Francesca, reverso del díptico del duque de Urbino (c. 1473), izquierda: el duque coronado por la Victoria.

16. Amplía la información Bolzoni (2010: 236-241).

17. Como aclarara en un estudio ya clásico Francastel (1967: 48-54).



Figura 4.

Piero de la Francesca, reverso del díptico del duque de Urbino (c. 1473), derecha: la duquesa llevada por unicornios.

Nos hallamos ante un curioso ejemplo de retrato doble, ya que las imágenes del reverso presentan en miniatura la efigie de las *picturae* del interior¹⁸. A la izquierda, el *Triunfo del duque* aparece modulado con los siguientes versos: «*Clarus insigne vehitur triumpho, / quem parem summis ducibus perhennis, / fama virtutum celebrat decenter, / sceptrum tenentem*» ('Preclaro conducen en insigne triunfo a aquel que la fama de sus virtudes celebra, igualándolo a los más excelsos caudillos de perenne memoria, a aquel que rige con honor el cetro'). Sobre la inscripción se contempla a Federico de Montefeltro sentado sobre un carro triunfal; a su lado le corona la figura alada de la Fama, mientras guía el carruaje un amorcillo junto a cuatro personificaciones alegóricas (Fortaleza, Justicia, Templanza y Sabiduría). El *Triunfo de la duquesa* muestra a Battista Sforza llevada en triunfo con las tres Virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y una cuarta figura femenina de difícil interpretación. Bajo esa escena puede leerse el siguiente epigrama: «*Quae modum rebus tenuit secundis, / coniugis magni decorata rerum, / laude gestarum volitat per ora, / cuncta virorum*» ('Aquella que guardó la medida durante los momentos favorables, adornada con el elogio que merecen las hazañas de su magno esposo, vuela ahora en boca de la fama, digna de todo encomio').

18. Sobre la relación del artista con el entorno urbinato y el patronazgo ducal, cabe remitir al estudio de Daffra (2007).

La configuración simétrica y armoniosa de ambas imágenes triunfales se refuerza literariamente con el enlace de las inscripciones poéticas. Los epigramas revisten una misma forma estrófica, ya que se componen de tres endecasílabos sáficos menores y un adonio. Se trata, pues, de dos muestras de estrofa sáfica menor, cuyas resonancias clásicas no están exentas de intencionalidad. El uso de esta forma en la lírica latina fue encumbrado por Horacio, que la empleó en dos ocasiones entre sus composiciones: el solemne y celebrativo *Carmen Saeculare* y el *carmen* II, 10. En el primer poema se canta el triunfo de Augusto y el advenimiento de una edad dorada para Roma bajo el mandato del *princeps*. La otra oda figura entre las composiciones más célebres del venusino (*Rectius vives, Licini, neque altum*), ya que constituye una cumplida exaltación de la *mediocritas aurea*. La impronta métrica y tonal de ambos dechados se perpetuará en el epigrama consagrado al duque (que se asocia a la gesta augústea) y a la duquesa (modelo de comportamiento según la *virtus* romana), ya que ambos encarnan respectivamente los valores de la Victoria y la Modestia. La erudición, complejidad y artificio que presenta el *rovescio* del doble retrato de los duques de Urbino no sólo afecta a las inscripciones poéticas, sino también a las imágenes en miniatura, ya que éstas se modelan conforme a un ejemplo poético no lejano en el tiempo: los *Trionfi* de Petrarca. Al varón noble y caudillo militar le corresponde el *Trionfo della Fama*, a la dama prudente y morigerada se vincula el *Trionfo della Modestia*.

Del refinado ambiente de las cortes de Florencia, Siena y Urbino debemos desplazarnos ahora al contexto de la pintura nórdica, que pronto se hizo eco de los dispositivos picto-poéticos que habían triunfado por toda Italia. En efecto, durante las primeras décadas del Quinientos, comenzó a despuntar uno de los más brillantes retratistas de la Europa septentrional: Hans Holbein el Joven (Augusta, 1498-Londres, 1543). Durante una estancia juvenil en Basilea, el pintor llevó a cabo el retrato del jurisperito y humanista Bonifacius Amerbach (1495-1562), entrañable amigo de Erasmo de Rotterdam y de Andrea Alciato, jurisconsulto lombardo y conocido inventor del nuevo género de los emblemas. La obra merece especial atención porque en el lado izquierdo de la imagen, clavada sobre un tronco, una tablilla recoge el elogio que el erudito modelo quiso consagrar al artista, constatando la fecha del encuentro: *Idus* de octubre de 1519 (Cuttler 1993: 372) (figura 5)¹⁹.

19. Sobre las inscripciones que aparecen en su retratística se ha afirmado lo siguiente: «Holbein's interest in the classical past was expressed in his portraiture by an apparent borrowing from contemporary medals and miniatures and it was given further impetus above all by the great new invention of the period —the North's revolutionary contribution to the spread of classical thought and concrete knowledge, printing in its varied aspects. Holbein's evolving inscription style is a witness not only to sixteenth-century Humanism, but equally to the progress, strength and power of his new medium» (Cuttler 1993: 382). Una breve reflexión en torno al valor pregnante del verbo («*Pingebat*») ofrece Pommier (1998: 434).



Figura 5.

Retrato de Bonifacius Amerbach, de Hans Holbein el Joven, 1519.

La inscripción poética que captura la atención de los espectadores reza así:

*Picta licet facies vivae non cedo,
sed instar sum domini iustis nobile
lineolis octo is dum peragit TPIETHΣ
sic gnaviter in me id quod naturae est
exprimit artis opus²⁰.*

La pericia de Amerbach en las lenguas clásicas se reconoce en la evocación de las fuentes prestigiosas que está manejando, ya que en sus versos ofrece una hábil recreación de los epigramas de la *Antología Griega*, donde varios textos ecrástico-laudatorios fingen que el propio retrato adquiere el don de la palabra para exaltar la pericia del artista que lo creó. Otro detalle singular es la inserción de un breve juego plurilingüe, ya que la perífrasis aritmética que se puede verter como «ocho veces tres años» tiene como segundo elemento léxico un préstamo directo del griego, la voz TPIETHΣ, que designa precisamente un ‘ciclo’ o ‘período’ trianual.

Lejos de limitarse a un episodio aislado, la fértil alianza entre la poesía epigramática y el género del retrato tuvo varia incidencia en la obra pictórica de Holbein. Veinte años después de haber inmortalizado la efigie de Amerbach, a finales de 1539 y en calidad de pintor de cámara del soberano Enrique VIII, el creador acometía uno de sus mejores retratos oficiales, la imagen del príncipe Eduardo, heredero de la corona británica (figura 6):

20. Doy una versión libre de los versos: ‘Aunque pintado, no soy inferior al vivo semblante, pues soy idéntico a mi señor, reconocible por los ajustados trazos. Ahora que este cumple ocho veces tres años, la acción del arte reproduce en mí con tanta eficacia lo que pertenece a la naturaleza’.



Figura 6.

Retrato del príncipe Eduardo, de Hans Holbein el Joven, 1539.

Concebido como regalo de Año Nuevo para el monarca, la imagen del príncipe de Gales a la edad de dos años, presenta al futuro Eduardo VI suntuosamente ataviado con sus mejores galas. Bajo la mano izquierda del niño, en una imponente cartela, puede leerse un epigrama neolatino redactado por el diplomático Sir Richard Morrison (h. 1513-1556), activo panegirista de la dinastía Tudor, cuya formación humanística se gestó en las universidades de Oxford y Padua:

*Parvule patris, patriae virtutis et haeres
esto, nihil maius maximus orbis habet.
Gnatum vix possunt coelum et natura dedisse,
huius quem patris, victus honoret honos.
Aequato tantum, tanti tu facta parentis,
vota hominum, vix quo progrediantur, habent
vincito, vicisti. Quot reges priscus adorant
orbis, nec te qui vincere possit, erit²¹.*

Como se puede ver, el poema se plantea como alocución directa al príncipe Eduardo, instándole a que siga los pasos gloriosos de su padre. En los solemnes

21. Doy una versión libre del poema: 'Pequeño, emula a tu padre y muéstrate digno heredero de la virtud paterna, pues nada más grande contiene la bóveda celeste. El cielo y la naturaleza con no poco trabajo pueden haber dado un hijo a tal padre, del que se precia el mismo Honor vencido. Iguala las gestas de tan magno progenitor, tales son los deseos de los hombres, pues difícilmente puede irse más allá. Obtén el triunfo; ya lo has conseguido. Pese a tantos reyes como reverencia el viejo mundo, no habrá ninguno que pueda superarte'.

versos no hay cabida para la alabanza del talento del pintor, ya que el epigrama se concibe fundamentalmente como elogio de Enrique VIII (destinatario inmediato del mensaje, ya que la pintura debía entregarse al rey durante las festividades navideñas), al tiempo que el *cartellino* apunta asimismo una suerte de *vaticinatio*, en la que el poeta inspirado augura para el futuro del jovencísimo heredero el mayor de los triunfos terrenales.

El uso del epigrama inserto en retratos no sólo se difundió desde Italia hacia los distintos enclaves norteaños (Suiza, Inglaterra) durante el Quinientos, sino que también llegó a diversas zonas de la Europa meridional en estrecho contacto con Italia. Por tal motivo consideramos que es necesario recordar aquí algún testimonio español temprano de dicha práctica. Aunque seguramente no se trate de dos retratos a la misma altura estética de los apenas evocados, no carece de interés aducir ahora un curioso ejemplo doble debido a Hernando del Rincón de Figueroa (figuras 7 y 8)²². Las aludidas composiciones se engastan en el retrato del obispo Francisco Ruiz, conservado en el Instituto de Valencia de don Juan (Óleo sobre tabla, 42 x 28 cm) y en el retrato de don Francisco Fernández de Córdoba y Mendoza (?-29 Marzo 1536), custodiado en el Museo del Prado (Óleo sobre tabla, 51 x 40 cm).

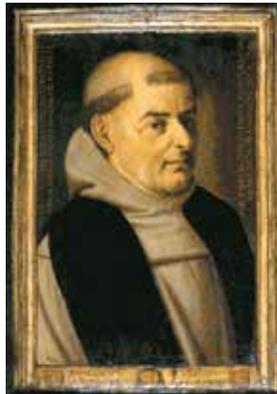


Figura 7.

Retrato del obispo Francisco Ruiz, de Hernando del Rincón de Figueroa, principios del siglo XVI.

La primera imagen presenta a uno de los más estrechos y fieles colaboradores del cardenal Cisneros (1436-1517), fray Francisco Ruiz (1476- 1528). Tras haber asistido durante años a Cisneros en calidad de secretario, este importante personaje de la curia hispana obtuvo el nombramiento de obispo de Ciudad Rodrigo,

22. Sobre este artista vinculado a la corte de don Fernando el Católico, puede verse Ramos Gómez (1994).

sede que ocupó entre 1509 y 1514, hasta que fue ascendido posteriormente a la sede episcopal de Ávila. En la pintura el poderoso personaje luce el sayal del hábito franciscano y la estola de Apóstol de las Indias, ya que durante algo menos de un año predicó en los territorios ultramarinos de la corona (en las Antillas).

Como se puede apreciar, en el marco inferior lucen su nombre y título (*Franciscus Ruiz Antistes Abulensis*) entre sus escudos, reservando el centro al capelo episcopal. A sendos lados de la efigie pueden leerse estos dísticos:

Huius consiliis Agra expugnata repente
et Granata libens flumina sacra tulit.
Hic fidei zelo fervens tranauit ad Indos
Franciscus praesul nobilitate sua.

Como corresponde a un prelado, el texto del epigrama pondera el celo pastoral del obispo (cuya labor evangelizadora le condujo hasta las Indias occidentales), su noble carácter y su importancia como consejero²³.

En el segundo retrato debido a Hernando del Rincón Figueroa puede verse de tres cuartos la imagen del tercero de los ocho hijos de don Diego Fernández de Córdoba, II conde de Cabra, y de doña María Hurtado de Mendoza, descendiente de los duques del Infantado. Al igual que Francisco Ruiz, este noble personaje desempeñó importantes cargos eclesiásticos tras cursar estudios universitarios en Salamanca.



Figura 8.

Retrato de don Francisco Fernández de Córdoba y Mendoza,
de Hernando del Rincón de Figueroa, c. 1520.

23. Los cometidos del prelado en la corte fueron múltiples, desde inspecciones y visitas a los centros universitarios hasta recibimientos reales. Por ejemplo, en representación del César Carlos, el obispo de Ávila recibió al cautivo Francisco I de Francia en la villa de Requena (López de Meneses 1938: 276).

En la orla inferior del marco pueden distinguirse los escudos nobiliarios de los Fernández de Córdoba y los Mendoza. Frente a la disposición lineal de la *inscriptio* en el primer retrato, en esta segunda imagen los términos siguen el contorno de la efigie.

Ecós poéticos y realidad cortesana entre España e Italia

Las imágenes presentadas en el apartado precedente demuestran cómo, a partir de la irradiación de modelos italianos, se extendió por las diferentes cortes de la Europa renacentista el hábito de engastar un epigrama en el acotado espacio de los retratos. Si bien es cierto que los poemitas aparecen redactados originariamente en latín humanístico, parece plausible que en algún momento tal costumbre se hubiera hecho extensiva a textos en lengua vernácula²⁴.

Como posible vestigio de esa costumbre vernácula en torno al retrato parece oportuno traer a la memoria alguna muestra poética del entorno italiano y español. En primer lugar podría aducirse el testimonio de una célebre composición de las *Rime* de Lorenzo el Magnífico. Los versos aparecen precedidos por una significativa rúbrica: *Sonetto fatto a piè d'una tavoletta dove era ritratta una donna*.

Tu se' di ciascun mio pensiero e cura,
cara imagine mia, riposo e porto:
con teco piango e teco mi conforto,
s'avvien ch'abbi speranza over paura.

Talor, come se fussi viva e pura,
teco mi dolgo d'ogni inganno e torto,
e fammi il van pensier sì poco accorto,
ch'altro non chiederei se l'error dura.

Ma poi nuovi sospir' dal cor risorge:
fan gli occhi un lacrimoso fiume e largo,
e si rinnovon tutti i miei martiri,

quando la miser'alma alfin s'accorge
che indarno i prieghi e le parole spargo;
ond'io pur torno a' primi miei desiri. (Petrarca 1997: 89-90)

Los versos toscanos de Lorenzo de Médicis se han puesto en paralelo con un curioso epigrama neolatino de Angelo Poliziano, que lleva por epígrafe *In picturam puellae, quae in deliciis Laurentio Medici est*:

24. Pese a la búsqueda que he hecho en ese sentido, debo admitir que no he podido encontrar hasta el momento ninguna pintura de tales características.

*Ne dubita, picta est quam cernis virgo: sed acres
hisce oculis flammam ejaculatur Amor;
hisce oculis vocem dedit ars, linguaeque negavit.
Heu fuge! Sed nulla est iam fuga: vulnus habes.*

La imagen de la amada del señor de Florencia se exalta en ambos poemas como si se tratara de una portentosa efigie capaz de herir de amor a quien la contempla, en tanto espectadora impasible de los vanos ruegos de quien la adora y desea²⁵. Más allá de los tópicos amorosos que desarrollan ambas composiciones (las imágenes ígneas de la filografía tradicional, la caracterización petrarquista del amante poseído por una inequívoca *voluptas dolendi*), el epígrafe del soneto insiste en una costumbre áulica del momento: la inserción de poemas breves en el campo visual del retrato.

Si el soneto de Lorenzo el Magnífico se colocaba «al pie de una tabla con el retrato de una dama», algunos ejemplos españoles se refieren a la práctica de inscribir los epigramas en los *coperchi* o cubiertas de los retratos. Así ocurre en una octava real del sevillano Gutierre de Cetina, que residió en Italia entre 1538 y 1548. El epigrama castellano lleva un epígrafe revelador (*Sobre la cubierta de un retrato*):

El que el alma encender de honesto celo
quiere y hacer la mejor parte;
el que por levantarse en alto vuelo
busca sujeto tal que excede el arte;
el que procura ver beldad del cielo
y junta la que en todas se reparte,
para ver todo el bien de la edad nuestra
mire —si sabe ver— sola esta muestra. (Cetina 2014: 900-901)

Desde el punto de vista de la *imitatio*, la andadura sintáctica del epigrama castellano revela su filiación petrarquesca. No puedo extenderme aquí en la cadena de recreaciones petrarquistas que condujo hasta el testimonio del poeta hispalense, aunque cabe al menos subrayar cómo su dibujo sintáctico se vincula a una forma estrófica tan característica como la *stanza*, ya presente en los versos de Poliziano (rispetto VII)²⁶.

El epigrama vernáculo de Cetina, al igual que el soneto mediceo, asume la naturaleza —ya real, ya ficticia— de inscripción concebida para figurar en el *coperchio*, en el dispositivo tras el cual se preserva y protege la efigie de una dama

25. No me detengo demasiado en el análisis, ya que un exquisito comentario de la composición se halla en Bolzoni (2008: 82-84) y en Pich (2007: 159-160).

26. Me he ocupado con más detenimiento del asunto en Ponce Cárdenas (2012).

(Bergez 2006: 140-148 y Macola 2007)²⁷. Más allá del juego galante que sustenta estos endecasílabos, el testimonio del escritor sevillano da noticia —acaso por vez primera— de la familiaridad de un gentilhomme español con un género de la pintura cortesana muy difundido en la Italia renacentista: el *Privatporträt*. Dicho conocimiento directo pudo producirse ya en la corte virreinal de Palermo o, posteriormente, en Milán, puesto que en ambos centros estuvo al servicio del *condottiero* Ferrante Gonzaga, príncipe de Molfetta.

El siguiente testimonio que debemos evocar pertenece a la escasa producción lírica de otro ingenio español estrechamente vinculado a la realidad italiana, el noble Hernando de Acuña, alcaide del castillo de Cherasco y gentilhomme en Lombardía. La octava independiente lleva por rúbrica «Epigrama puesto en un retrato de una señora»:

El que ensalzar procura su sentido
y de toda bajeza libre verse,
el que más sin remedio está perdido
y cobrarse quiere con perderse,
y el que busca el deseo bien cumplido
y extremo que no pueda merecerse
de gracia, de valor y hermosura
reposen en mirando esta figura. (Acuña 1982: 320)

Las semejanzas del epigrama castellano de Acuña con la estancia de Cetina parecen surgir de las fuentes comunes que comparten. Lejos de preocuparse por la maestría o la genialidad del artífice que ha creado tales pinturas, los versos de los cortesanos españoles celebran la excelsa hermosura de las damas. Según la estructura bipartita del *genus minimum*, los poemitas tratan de generar en el lector-contemplador en un primer momento, la curiosidad, la intriga, de modo que lleguen a observar la imagen desde una actitud admirativa (la *espera*). La segunda sección del epigrama trata, por su parte, de satisfacer las expectativas despertadas (la *explicación*).

Para una pequeña consideración final

El pequeño conjunto de imágenes y textos aquí examinados permite apreciar cómo durante el Renacimiento los senderos del epigrama y el retrato se cruzaron con relativa asiduidad por Italia, España, Suiza o Inglaterra. No parece exagera-

27. El interés del poeta hispalense por este género pictórico se plasmaría en una importante serie de sonetos sobre el tema del retrato: «Si el celeste pintor no se extremara» (L), «Píncel divino, venturosa mano» (LI), «Si de una piedra fría enamorado» (LII), «Si por prueba mayor de su victoria» (CCXLVI). Un magnífico análisis de este ciclo en el contexto de la lírica quinientista ofrece Antonio Gargano (2012).

do afirmar que los casos estudiados podrían multiplicarse, aunque tal menester excede con mucho nuestro modesto propósito inicial. Poesía y pintura entablaron un fructífero diálogo por todos los rincones de la Europa del Renacimiento según la conocida hermandad acuñada por Horacio (*ut pictura poesis*); ahora bien, es obligado apuntar (con una leve alteración en la cita) que ese vínculo fraternal no sólo planteó la equivalencia de las artes, sino que también interacciona entre ambas de tal modo que llegó a producirse un curioso fenómeno de convivencia. Esa reveladora ‘cohabitación’ entre los epigramas laudatorios y los retratos (oficiales o privados) podría formularse ahora como *In pictura poesis*. A la luz de los casos analizados, las inscripciones poéticas que figuran al lado de la efigie de aristócratas y prelados, de damas y gobernantes parecen limitarse inicialmente a la lengua latina. Sería deseable que en futuros asedios críticos se identificaran ejemplos de parecido tenor *in volgare*. Tanto el epigrama como el retrato aspiran a preservar en la memoria de las generaciones venideras ya la efigie y el *ethos* del patrón, ya el virtuosismo del artista plástico. Como es propio de esa doble cultura renacentista, visual y poética, esta práctica que afina ambas artes nos ofrece «un presente que busca restaurarse oyendo la voz de la historia, modernos que emulan a los antiguos, nobles que son nuevos héroes armados de valiente erudición, plumas que son pinceles, retratos que hablan, voces que se ven» (Bouza 2003: 14).

Bibliografía

- ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías*, ed. L. F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- Anthologie Grecque*, ed. P. Waltz, vol. 5, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Anthologie Grecque. Anthologie de Planude*, ed. R. Aubreton, vol. 13, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- ARIAS MONTANO, Benito y Philips GALLE, *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium efigies XLVIII*, ed. Luis Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.
- BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2006.
- BOLZONI, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- , *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.
- BOUZA, Fernando, *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003.
- CABELLO PORRAS, Gregorio, «Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de un diseño estructural renacentista a una impresión manierista», *Analecta Malacitana* 30.2 (2007), 395-434.
- , «Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la *nueva lengua poética*», *Dicenda* 26 (2008), 5-61.
- y Soledad PÉREZ-ABADÍN BARRO, ed., *Huir procuro el encarecimiento. La poesía de Hernando de Acuña*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2011.
- CACHO CASAL, Marta, «La memoria en el pincel, la fama en la pluma: fuentes literarias en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco», *Bulletin Hispanique* 109.1 (2007), 47-66.
- , «The 'true likenesses' in Francisco Pacheco's *Libro de retratos*», *Renaissance Studies* 24.3 (2010), 381-406.
- , *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Madrid, Marcial Pons-Fundación Focus Abengoa, 2011.
- CAMPBELL, Lorne, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*, New Haven-London, Yale University Press, 1990.
- CAPÓN, José Luis, «*Multum in parvo*. La teoría del epigrama en el siglo XVI», *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, ed. María José Vega y Cesc Esteve, Barcelona, Mirabel, 2004, 321-341.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CIVIL, Pierre, «Portrait public / Portrait privé dans l'Espagne du Siècle d'Or», *Le Portrait. Champ d'expérimentation*, ed. Fernando Copello y Aurora Delgado, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 57-75.
- CUTTLE, Charles D., «Holbein's Inscriptions», *The Sixteenth Century Journal* 24.2 (1993), 369-382.

- DAFFRA, Emanuela, «Urbino e Piero della Francesca», *Piero della Francesca e le corti italiane*, ed. Carlo Bertelli y Antonio Paolucci, Milano, Skira, 2007, 53-67.
- DE PRANO, Maria, «No painting on Earth woul be more beautiful: an analysis of Giovanna degli Albizzi's portrait inscription», *Renaissance Studies* 22.5 (2008), 617-641.
- DÍAZ DE CERIO, Mercedes, «Los subgéneros de epigrama descriptivo y epidíctico en Ánite de Tegea», *Kolaios* 4 (1995), 599-629.
- DÜLBERG, Angelica, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1990.
- EGIDO, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- FLETCHER, Jennifer, «El retrato renacentista: funciones, uso y exhibición», *El retrato renacentista*, ed. Miguel Falomir, Madrid, Museo del Prado, 2008, 71-89.
- FRANCASTEL, Pierre, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- FREEDMAN, Luba, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park Pa, Pennsylvania State University, 1995.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GARGANO, Antonio, «L'ombra ignuda entro'l pensier figura. La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI», *Criticón* 114 (2012), 33-69.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «El rostro en las letras. Retrato individual e identidad colectiva en la Sevilla del Siglo XVI», *La 'Idea' de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, 45-72.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1978.
- LÓPEZ DE MENESES, Amada, «Francisco I en Valencia», *Bulletin Hispanique* 40 (1938), 268-280.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «El epigrama en la literatura emblemática española», *Analecta Malacitana*, 22.1 (1999), 27-55.
- , «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro», *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Begoña López Bueno dir., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, 15-67.
- , «Autores italianos en la transmisión de la tradición del elogio en tiempos de Quevedo», *La Perinola* 10 (2006), 159-173.
- MACOLA, Novella, *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007.
- MARTOS PÉREZ, María D., «Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)», *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo*

- de Oro*, J. M. Micó, J. Matas Caballero y J. Ponce Cárdenas eds., Madrid, C.E.E.H., 2011, 207-233.
- MEDICI, Lorenzo de', *Canzoniere*, ed. Paolo Orvieto, Milano, Mondadori, 1990.
- PACHECO, FRANCISCO, *Libro de retratos*, ed. Diego Angulo, Sevilla-Madrid, Previsión Española-Turner, 1983.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1997.
- PICH, Federica, «Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia», *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, ed. Aldo Galli, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007, 137-168.
- , *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- POLIZIANO, Angelo, *Prose volgari inedite e Poesie latine e greche edite e inedite*, ed. Isidoro de Lungo, Firenze, G. Barberà Editore, 1867.
- , *Rime*, ed. D. Delcorno Branca, Venezia, Marsilio, 1990.
- POMMIER, Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- , *La beauté et le paysage dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticón* 114 (2012), 71-100.
- , «Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora», *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Mechthild Albert, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2013, 141-163.
- RAMOS GÓMEZ, FRANCISCO JAVIER, «Nuevos datos documentales sobre el pintor Hernando Rincón de Figueroa», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 66 (1994), 341-345.
- RUIZ SÁNCHEZ, MARCOS, «La teoría de la bipartición del epigrama desde Scaligero hasta nuestros días. Consideraciones para un enfoque pragmático del género», *Archivum* 54-55 (2004-2005), 163-210.
- y Carmen GUZMÁN, «Epigrama y soneto», *Pectora mulcet: estudios de retórica y oratoria latinas*, ed. T. Arcos, J. Fernández López y F. Moya del Baño, vol. 2, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, 1087-1098.
- Trattatisti del Cinquecento*, ed. Mario Pozzi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1978.
- VITRY, Paul, «Étude sur les épigrammes de l'*Anthologie Palatine* qui contiennent la description d'une œuvre d'art», *Revue Archéologique*, 24, 1894, 315-367.
- WHISTLER, Catherine, «Uncovering beauty: Titian's *Triumph of Love* in the Vendramin Collection», *Renaissance Studies* 26.2 (2011), 1-25.



De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel
antonio.sanchez@unine.ch

Recepción: 04/05/2016, Aceptación: 15/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

Este artículo estudia cómo Lope de Vega difundió su singularidad literaria con dos representaciones gráficas concretas: un *babuine* de un sagitario que apareció en diversas portadas de obras lopescas entre 1604 y 1625, y un retrato alegórico que el Fénix guardaba en su despacho y que fue muy conocido en su círculo de amistades. Son casos que muestran cómo Lope usaba material gráfico para promocionar una imagen determinada de sí y su obra, imagen acorde a la que producían sus textos. Además, estos ejemplos iluminan aspectos opuestos de la carrera del poeta madrileño: el sagitario nos ilustra cómo el Fénix se adaptó al mundo de la producción masiva; el retrato alegórico muestra cómo se presentó en círculos mucho más restringidos.

Palabras clave

Lope de Vega; grabado; centauro; retrato; marca Lope

Abstract

Of Sagittarii and Dogs: Two Graphical Representations of the Lope de Vega Brand

This article examines how Lope de Vega proclaimed his literary singularity with two graphical representations: an engraving with a centaur that appeared in several covers of his works between 1604 and 1625, and an allegorical portrait that Lope kept in his study and that was well known in his circle of friends. These cases show how Lope used graphic material to promote a certain image of himself and his work, supporting the one he spread through his verses. On the other hand, these examples shed light on opposite aspects of Lope's career: the centaur shows how he adapted himself to the world of mass production; the allegorical portrait shows how he presented himself in more exclusive circles.

Keywords

Lope de Vega; engraving; centaur; portrait; Lope brand

Al gran Julio Vélez Sainz, domador de babuinos

La crítica ha insistido con frecuencia en el papel pionero que desempeñó Lope de Vega en la evolución de los escritores españoles hacia una dedicación plena y profesional a la literatura y a su consecuencia, una absoluta conciencia de su oficio. Como ha señalado recientemente Alejandro García Reidy (2013: 15-16), la participación del Fénix en el mundo del teatro comercial le hizo especialmente sensible a percibir fenómenos que, en mayor o menor medida, también afectaron al resto de los poetas del momento. Uno de ellos es la búsqueda incansable de la diferenciación, de la distinción, es decir, la busca de una posición individual y única en el campo literario, en un afán por obtener la singularidad que Pedro Ruiz Pérez ha descrito y bautizado como la «rúbrica del poeta» (2009) o, en términos de Pierre Bourdieu, la «distinción» (Ruiz Pérez 2006). En el caso de Lope, esta rúbrica llegó al extremo de convertirse en una «marca “Lope de Vega”» (Profeti 1999: 45), en toda «una marca identificable por el público» (García Reidy 2013: 49). Es decir, el Fénix se convirtió en un modelo y un estilo reconocible y vendible que hizo de él uno de los autores comerciales más exitosos de su tiempo.

Resulta lógico que para difundir esta marca Lope recurriera frecuentemente a la pintura, pues sabemos que fue un autor muy próximo a las artes gráficas por sus relaciones personales (Portús Pérez 1999: 13), y también un escritor que destacó en el uso de la pintura como metáfora de sus preocupaciones literarias (Sánchez Jiménez 2011). Es conocida la frecuencia con que insertó retratos en sus impresos, fenómeno que la crítica viene estudiando desde que Cayetano Alberto de la Barrera incorporara en su *Nueva biografía* una lista con los retratos de Lope de Vega (1890: 537-542), tarea que han completado luego Enrique Lafuente Ferrari (1935), M. A. Peyton (1962), Javier Portús Pérez (1992; 1999), María Grazia Profeti (1999), David McGrath (2008), Ignacio García Aguilar (2009) y, más recientemente, Benito Navarrete Prieto (2010), que ha añadido un nuevo y magnífico retrato al catálogo existente. Es más, el propio García Aguilar (2009: 145-146 y 316) ha enfatizado cómo Lope inició con el retrato de la *Arcadia* «la figuración icónica del autor dentro de su propia obra», fenómeno que relaciona con el proceso de «mercantilización de la lírica» que llevó a cabo el Fénix. Esta estrategia de insertar retratos en sus obras hizo que la efigie de Lope se difundiera de forma inusitada, hasta el punto de que, según su biógrafo y discípulo: «no hay casa de hombre curioso que no tenga su retrato o ya en papel o ya en lámina o ya en lienzo» (Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, pág. 30). Es un extremo que confirma Portús Pérez al afirmar que «entre sus contemporáneos solo de ciertos santos o de algunos personajes de la familia real poseemos tantos retratos» como de Lope (1999: 161). Insistamos, con Pierre Civil (1991: 57), en que esta práctica de incluir retratos respondía tanto a exigencias de orden comercial (el retrato es la firma que garantiza la autoría, la personalización del

texto) como a un afán de autorreflexión o, por lo menos, autorrepresentación, ansia que también ha notado Ruiz Pérez, para quien la conciencia autorial y la autorreflexión ligada a ella surgió ligada al nacimiento de los derechos de autor (2009), e incluso al desarrollo de la imprenta (Eisestein 1982: 153).

Para explorar esas cuestiones con dos casos relativos a la carrera del Fénix, este artículo estudia cómo Lope difundió su marca con dos representaciones gráficas concretas: un *babuine* o babuino¹ de un sagitario que apareció en diversas portadas de obras lopescas entre 1604 y 1625, y un retrato alegórico que el Fénix guardaba en su despacho y que fue muy conocido en su círculo de amistades. Son, por una parte, casos semejantes, porque ambos muestran cómo Lope usaba material gráfico para promocionar una imagen determinada de sí y su obra, imagen acorde a la que producían sus textos. Por otra parte, los ejemplos que hemos escogido son diferentes porque iluminan aspectos opuestos de la carrera del poeta madrileño: el sagitario nos ilustra cómo el Fénix se adaptó al mundo de la producción masiva y la imprenta, mientras que el retrato alegórico muestra cómo se presentó en círculos mucho más restringidos.

Para comenzar con el caso relativo a la imprenta, el babuino en cuestión es un centauro rampante de perfil que, tensando el arco, apunta una flecha hacia el lado izquierdo de la composición. Esta imagen central está rodeada por un lema: «Salubris sagita a Deo missa» («Dios envía la flecha de la salvación»), amén de por un marco que pueblan algunas figuras fantásticas. Entre ellas se distinguen algunas que podrían ser interesantes por su relación con la poesía o con la imagen que Lope difundía de sí mismo: en primer lugar, situados simétricamente en la parte superior del marco encontramos dos monstruos con torso y cabeza de hombre y cola de serpiente, es decir, dos seres que parecen ser un tipo de lamias masculinas; en segundo lugar, en la parte inferior vemos dos cuernos de la abundancia, también simétricos, cerrados y vigilados por sendas esfinges; en último lugar, en la parte superior central, hallamos una cara burlona.

Antes de interpretar esta composición y explicar su relación con Lope, conviene reproducirla y reseñar los libros lopescos que ilustra. Para empezar, la incluimos aquí tal y como aparece en la edición de la *Arcadia* de 1620 (Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Alonso Pérez):

1. Como tecnicismo, «*babuine*», «babuino» o «mono» alude, en el mundo de la imprenta manual, a un 'monigoté', es decir, a una de las estampas con figuras polivalentes que decoraban las portadas (Fernández Valladares 2012: 104-108).

2. Hemos consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/10214), que se puede encontrar además en la Biblioteca Digital Hispánica (<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118912&cpge=1>>).



Figura 1.

Portada. Lope de Vega Carpio, *Arcadia*, Madrid: Fernando Correa de Montenegro / Alonso Pérez.

Conviene recordar que este babuino aparece en la portada de varios libros de Lope. El primero es la edición sevillana de las *Rimas* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604), pero también se encuentra en las siguientes ediciones:

Jerusalén conquistada, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609.

Jerusalén conquistada, Madrid, Juan de la Cuesta / Cristóbal de Loarte, 1609.

- Doce comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por él mismo, [. . .] novena parte*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa / Alonso Pérez, 1617.
- El peregrino en su patria*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1618.
- Oncena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa / Alonso Pérez, 1618.
- Docena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1619.
- Arcadia*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Alonso Pérez, 1620.
- Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1620.
- Arcadia*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Alonso Pérez, 1621.
- Decimoquinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1621.
- Decimoquinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621.
- Decimaséptima parte de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Miguel de Siles, 1621.
- Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1622.
- Decima octava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan González / Alonso Pérez, 1623.
- Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan González / Alonso Pérez, 1624.
- Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan González / Alonso Pérez, 1625.
- Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1625.

Son tantas que ya ha habido varios estudiosos que han llamado la atención sobre el fenómeno. El primero fue Pedro Salvá y Mallen, que comentando el babuino en una edición de la *Docena parte* señaló lo siguiente:

Sin gran reflexión había yo tomado esta viñeta como marca del impresor Alonso Martín, porque la usó también en la *Parte diez y seis* y en las dos ediciones que ejecutó de la *veinte*; pero al verla empleada por Fernando Correa de Montenegro en las *quince y diez y siete*, y por Juan González en las *diez y ocho* y *diez y nueve*, me parece más bien un emblema adoptado por Lope, alusivo quizá a la inspiración que tuvo para mudar de estado. Confírmame en esta idea el encontrar el mismo escudo en la *Jerusalén* de este autor, publicada en 1609 por Juan de la Cuesta. (Salvá y Mallen 1872: 542)

Luego, C. E. Anibal completó la noticia precisando que «In addition to the eight works mentioned by Salvá [...] as published by various printers, the *Sagitario* was used also on Lope's 1618 *Peregrino* and *Partes IX, XI and XIII*» (1932: 1). Probablemente sin conocer la propuesta de Salvá, Francisco Vindel

identificó el grabado como la marca de editor de Alonso Pérez (1942: 348), información que acepta la celebrada bibliógrafa y lopista Maria Grazia Profeti al comentar la *Parte XVII*: «Quanto all'editore, o librero, ricorderò che il marchio con la leggenda *Salubris sagita a Deo missa* appartiene ad Alonso Pérez, editore privilegiato di Lope» (2001: xv).

Sin embargo, sabemos por Jaime Moll que la relación profesional de Lope y Alonso Pérez comenzó hacia 1609, con la publicación de la edición de las *Rimas* con el *Arte nuevo* (1995: 218-219), por lo que la edición sevillana de Clemente Hidalgo, la primera en la que aparece el sagitario, resultaría demasiado temprana y lejana para sostener que esta sea la marca del librero madrileño. Es un extremo que confirma toda una experta en este personaje como es Anne Cayuela, que niega categóricamente que el centauro sea la marca de Alonso Pérez y que regresa a la explicación de Salvá, parece que sin conocerla:

La marca de Lope «del sagitario» aparece en la mayoría de las ediciones de las *Partes de comedias*. Esta marca, erróneamente atribuida a Alonso Pérez, aparece en el frontispicio de *Doce comedias*, *Oncena parte*, *Docena parte*, *Trecena parte*, *Decimaquinta Parte*, *Decimasexta Parte*, *Decimaoctava Parte*, *Parte diecinueve*, *Parte Veinte*, y también en las *Rimas*. Lope, al incluir este emblema en la mayor parte de las ediciones de sus libros, transforma la marca comercial en marca de propiedad intelectual. Reivindica su «derecho» de autor. (Cayuela 2005: 51-52)

La estudiosa francesa confirma así la intuición de Salvá, insistiendo en la relación entre el babuino y la «rúbrica» lopesca. Además, Cayuela enfatiza al conexión de la marca con los intereses económicos del poeta, que ha puesto de relieve García Aguilar (2009: 145-146): la metáfora del «derecho de autor» que usa Cayuela no parece aquí casual ni ociosa, aplicada a un poeta empeñado en la «reapropiación autorial de su teatro», en controlar «el uso comercial que se hace de su propio nombre» y capaz de poner pleitos al respecto (García Reidy 2013: 327-336).

Que Lope se preocupó por sus derechos de autor y que usó al respecto la marca del sagitario parece evidente, pero además podemos añadir algunos datos para completar la interpretación de Salvá y Cayuela. En primer lugar, está el hecho de que el sagitario con el lema «*Salubris sagita* [o *sagitta*] a *Deo missa*» aparece como marca de impresor en la Salamanca renacentista, pues Luisa Cuesta Gutiérrez (1981: 41-42) lo ha encontrado en obras impresas por Pedro Laso y los hermanos Juan y Andrea Renaut. Según afirma esta estudiosa, el primero lo usó «en sus impresiones de 1572; en el 1592 lo cambia por un crucifijo dentro de un escudo y aún utiliza un tercero, que también usa Serrano de Vargas, la Virgen con un ramo de azucenas y la divisa “*Circum amicta varietat*”» (Cuesta Gutiérrez, 1981: 41). Luego, y siempre según Cuesta Gutiérrez, la marca aparece en obras de los hermanos Renaut, activos entre 1588 y 1617.

No hemos dado con ninguna obra de los Renaut que incluya el sagitario, por lo que no podemos afirmar si la suya es exactamente la misma marca que la

de Laso. Esta, sin embargo, difiere de la lopesca y se puede apreciar, por ejemplo, en la edición de la *Primera parte de la diferencia de libros que hay en el universo*, de Alejo Venegas (Salamanca, Pedro Laso, 1572)³.

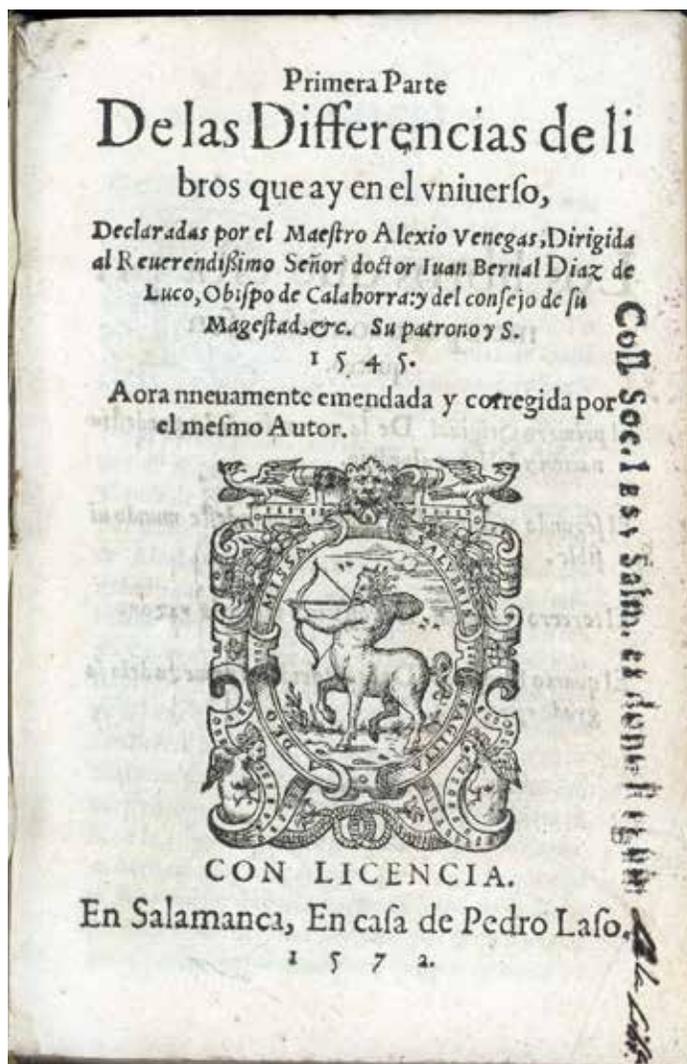


Figura 2.

Portada. Alejo Venegas, *Primera parte de la diferencia de libros que hay en el universo*, Salamanca, Pedro Laso, 1572.

3. Reproducimos el ejemplar de la Biblioteca Histórica General de la Universidad de Salamanca (BG/33574).



Figura 3.

Detalle de la portada. Alejo Venegas, *Primera parte de la diferencia de libros que hay en el universo*, Salamanca, Pedro Laso, 1572.

También se encuentra en las *Declamaciones vigintiquinque in Evangelio* de Alonso de Orozco (Salamanca, Mathias Gastius y Simón de Portonaris, 1571) y en las *Declamaciones in omnes solennitates* del mismo autor (Salamanca, Simón de Portonaris y Juan Bautista de Terranova, 1573). En estas tres ediciones los impresores parecen haber usado el mismo taco, pues el babuino mide 5.3 centímetros de alto por 4.3 de ancho. Si comparamos esta marca salmantina con la del Fénix apreciamos que esta última es una versión mucho más hábil del mismo motivo, como se nota especialmente en el trazado del centauro. Además, notamos que las figuras que pululaban en el marco en el emblema de Lope aparecen también en el salmantino, aunque ligeramente desplazadas: en la marca de 1572 las lamias-sirenas se encuentran en la base de la cornice, opuestas a unas aves que se posan en la parte superior de la composición, a ambos lados de un noble rostro leonino que en el babuino de 1604 se ha convertido en una faz grotesca. Asimismo, percibimos en 1572 que faltan las

cornucopias, que, aunque son un motivo muy común en las bases de este tipo de composiciones, 1604 podría haber derivado de los motivos frutovegetales del interior del marco de 1572.

Teniendo estos datos en cuenta, podemos proponer una hipótesis para explicar el interés de Lope por este babuino, e incluso aventurar cómo pudo conseguirlo. Para empezar por esta última cuestión, la más azarosa, se podría pensar que Lope vio la marca en algún libro de los impresores salmantinos citados, tal vez incluso durante su estancia a orillas del Tormes, entre 1592 y 1595, y que la composición con el centauro atrajo su atención. Podría haberla copiado y haber luego hecho que uno de sus amigos pintores la hubiera dibujado, o podría incluso haber hecho él mismo este dibujo, pues no olvidemos que se encargó en persona del diseño del grabado con el busto de Alfonso VIII en la *Jerusalén* (Pérez y Sánchez Escribano 1961: 45; Portús Pérez 1999: 160-161). Tras tener el dibujo, Lope se habría hecho fundir un molde con el babuino en cuestión, pero o bien solo pudo disponer de la plancha a partir de 1604, o bien solo fue entonces, en Sevilla, cuando tuvo ocasión de usarla.

En cualquier caso, nos parece difícil dilucidar qué criterios siguieron el Fénix y sus impresores para decidir si usaban el centauro u otra marca. Desde luego, la lista que hemos incluido arriba sugiere que no les parecía apropiada para las obras sacras, que la emplearon especialmente (aunque no exclusivamente) en partes de comedias y que Alonso Pérez fue un editor particularmente dispuesto a decorar con ella las portadas de los libros lopescos. Sin embargo, no estamos ante una relación exclusiva: de las veintiuna ediciones de partes de comedias lopescas que costeó Pérez, solo nueve llevan el sagitario. Ni siquiera podemos pensar que el librero solo permitía (o pedía) la marca en las primeras ediciones, pues las de la *Decimosexta* y *Decimoséptima* no la traen (Cayuela 2005: 231-232). Tampoco podemos explicar por qué dejaron de usarla en 1625, pues Pérez costeó tres ediciones de la *Parte veinte* y ninguna de ellas viene con el centauro.

Obtuviera como obtuviera Lope la plancha, podemos especular sobre qué le llamó la atención sobre ella. Obviamente, no pudo ser que considerara el lema alusivo a su ordenación, como sugería Salvá, pues en 1604 Lope todavía no había comenzado su carrera eclesiástica ni, probablemente, la consideraba como una opción en un futuro cercano. Más que el lema, lo primero que le tuvo que llamar la atención fue el centauro taumaturgo (Quirón) en sí, pues el Fénix, que nació un 3 de diciembre (Vicente García 2009: 227-229), era sagitario⁴ y empleó el centauro flechero de su signo como emblema personal en textos como «El jardín de Lope de Vega», de *La Filomena*. Aquí, el jardín imaginario que describe el poema incluye un zodiaco en el que Lope destaca su signo, pues no en vano decora su propio jardín:

4. Para un análisis psicológico-astrológico de lo que eso significaba, véase el incompleto de José Tejada Peluffo (1989) o el muy riguroso estudio de Vicente García (2009).

¿Qué es ver por el Zodiaco el humano
Sagitario, dulcísimo poeta,
y el arco de Beocia, armado en vano? (vv. 163-165)

Es decir, el sagitario representa al propio Fénix y el lema que le acompañaba podía ser interpretado fácilmente en términos literarios, si entendemos que la saeta y la salvación a que alude pueden ser poéticas. Dentro de este registro, las figuras del marco representarían a los enemigos del autor, es decir, los envidiosos y maldicientes que destruirá la salutífera flecha del centauro. Este triunfo inminente dará rienda suelta al cuerno de la abundancia que representaría la fértil vega del escritor.

Así, la marca de impresor salmantina se transforma en una marca de poeta que Lope comenzó a emplear en sus años sevillanos y que asentaba su presencia en sus libros de modo icónico, dignificando sus comedias (al ponerlas al mismo nivel que sus obras poéticas no dramáticas) dentro de la peculiar campaña de elevación de su teatro que llevó a cabo el Fénix y que Luigi Giuliani ha puesto de relieve en relación con la creación del género de la *Parte de comedias* (Giuliani 2010: 33). El hábil librero Alonso Pérez admitió este mecanismo porque debió de percibir su potencial para otorgarle un sello de autenticidad a los textos de las partes de comedias del Fénix, un género especialmente controvertido, como bien sabía el librero madrileño por su participación en el *affaire* de la *Parte primera*, de cuya segunda edición, la vallisoletana, se encargó (Campana, Giuliani, Morrás y Pontón 2004). En las partes de comedias, el centauro servía para señalar gráficamente la legitimidad de los textos, repitiendo así lo que afirmaba verbalmente el «sacadas de sus originales por él mismo» que incluyó Lope en estas ediciones para contrastarlas con las partes anteriores que él no había controlado. Es decir, el sagitario funcionaría de modo paralelo al del retrato en impresos poéticos, pues ese otro tipo de rúbrica gráfica o «sello personal» (Giuliani 2010: 34) que era la efigie del autor habría resultado inadmisibile y pedante en una colección de comedias⁵. Al sustituir el retrato por el sagitario, Lope y Alonso Pérez idearon un tipo de marca, un logo que representaba la autoría del Fénix. El mecanismo es revolucionario, pero las vacilaciones de autor y librero al no emplear el logotipo con coherencia absoluta resultan típicas de este momento de transición a una plena conciencia autorial, a un campo literario totalmente independiente y a una economía capitalista.

En contraste con el centauro, el segundo caso de autorrepresentación pictórica de Lope que vamos a considerar se centra más bien en los círculos privados del poeta, y por tanto regresa al terreno de los retratos. Concretamente, vamos a examinar la historia de un curioso retrato del Fénix que aparece mencionado

5. Véase, al respecto, Giuliani, quien observa que la comedia «conservará su carácter popular» y, por tanto, no admitía un adorno culto como la efigie del autor (2010: 34).

en el primer testamento del autor, el que otorgó el 4 de febrero de 1627. Allí, Lope le legaba al duque de Sessa «un retrato de mi mocedad donde hay una Envidia pintada y otras figuras morales» (Vega Carpio, *Cartas*, pág. 678), cuadro que hoy consideramos perdido. Sin embargo, en la época encontramos varias noticias más al respecto, pues vuelve a aparecer en la *Fama póstuma* de Pérez de Montalbán, en la que el autor afirma que, finalmente, a quien se lo dejó Lope al morir en 1635 fue a él:

y a mí, por su alumno y su servidor, un cuadro en que estaba retratado cuando era mozo, sentado en una silla y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, monstruos, trasgos, monos y otros animales, que los unos le hacían gestos y los otros le ladraban y él escribía sin hacer caso dellos. (*Fama póstuma*, págs. 23-24)

El cuadro representa una concepción muy querida por Lope, como ha resalta-do Portús Pérez, para quien el Fénix tendía a traducir «los ataques invariablemente en términos de envidia ajena, y consideraba esta una expresión de la fama personal y una carga que inevitablemente acompaña al mérito y al esfuerzo» (2008: 139). Estamos ante el tópico del genio perseguido por la envidia, grato a los artistas desde, al menos, el Renacimiento (Cast 1981: 8), pero particularmente presente en los textos lopescos (Vega Carpio, *Isidro*, canto II, vv. 626-630; *Rimas*, núm. 150, v. 2; *La hermosura de Angélica*, canto XIX, estr. 94; *Jerusalén conquistada*, libr. XVIII, estr. 92; libr. XIX, estr. 87; *Rimas sacras*, núm. 31, v. 8; *Rimas de Tomé de Burguillo*s, núm. 163). Además de sus versos Lope también recurrió a los grabados que incluía en los preliminares de sus libros para quejarse del acoso de los envidiosos, como es el caso de la efigie del poeta con el lema «Quid humilitate, invidia?», de la *Arcadia*, de la portada de la primera edición del *Peregrino en su patria* (Romera-Navarro 1935: 279), o del retrato con la calavera, los laureles y el lema «Hic tutior fama» que aparece en ediciones de *La hermosura de Angélica* (1602 y 1605), el *Isidro* (1602, 1603), *El Peregrino en su patria* (1604), la *Arcadia* (1605 y 1611) y, por último, los *Pastores de Belén* (1612 y 1613).

También el desaparecido cuadro de los perros y trasgos acosando al poeta insiste en esta temática de la envidia y también tiene, como el grabado del «Hic tutior fama», una vida más intensa de lo que cabría esperar. Para empezar, ya Enrico Di Pastena (2001: 24) notó que el cuadro aparece aludido en el romance «Aquí favor, sacras Musas», texto atribuido a Tomé de Burguillo que se imprimió por primera vez en la *Relación* de las fiestas por la canonización de san Isidro, en 1622 (fols. 147r-155r):

Paréceme que respondes
que se lo pregunte al lienzo
donde tantos perros ladran
a quien no repara en ellos. (429-432)

Es una imagen que podríamos relacionar con el soneto 79 de las *Rimas de Tomé de Burguillo*s, «Lo que han de hacer los ingenios grandes cuando los murmuran»:

Un lebrel irlandés de hermoso talle,
 bayo entre negro de la frente al anca,
 labrada en bronce y ante la carlanca,
 pasaba por la margen de una calle.
 Salió confuso ejército a ladralle,
 chusma de gozques, negra, roja y blanca,
 como de aldea furibunda arranca
 para seguir al lobo en monte o valle.

Y como escriben que la diosa trina,
 globo de plata en el celeste raso
 los perros de los montes desatina,

este hidalgo lebrel, sin hacer caso,
 alzó la pierna, remojó la esquina,
 y por medio se fue su paso a paso. (pág. 251)

No hay en este soneto referencias directas al lienzo que nos ocupa, pero no proponemos que el texto esconde una alusión al retrato de Lope y los trasgos, sino que el espíritu de la escena que describe el poema del *Burguillos* es parecido al del cuadro. Los grandes ingenios despiertan envidia en los pequeños, que enloquecen ante ellos como los perros salvajes ante la influencia de la luna. Incólume ante esos ladridos, el poeta —y poca duda cabe de que Lope se identifica aquí con el «hidalgo lebrel»— debe mantener la misma actitud de digna concentración que encontramos en la descripción del cuadro que traía la *Fama póstuma*: no «hacer caso dellos» (pág. 24).

Además de en el texto de Burguillos de la justa de 1622, el retrato perdido parece hallar un eco en el grabado «In vanum laboraverunt», uno de los que adornan los *Diálogos de la pintura* de Vincencio Carducho (fol. 36r).



Figura 4.

«In vanum laboraverunt» (fol. 36r). Vincencio Carducho. *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.

Es al menos lo que sostiene Portús Pérez (2008: 137-138), que no solo relaciona el grabado con la imagen de genio perseguido por la envidia⁶, sino concretamente con el cuadro perdido mencionado por última vez en la *Fama póstuma*:

Las similitudes iconográficas de las dos imágenes no eran fruto de la casualidad. Lope y Carducho eran amigos, y la presencia del escritor en los *Diálogos* es notable, no solo porque se lo mencione admirativamente con frecuencia, sino también porque fue autor del poema que culmina el quinto «Diálogo». Ayudado por su extraordinaria fama y su genio literario, Lope se convirtió en uno de los actores fundamentales del proceso de reivindicación de la pintura en Madrid en las primeras décadas del siglo XVII, y formó un frente común con el grupo de artistas que encabezaba Carducho. Su retrato, que conservaría en casa, sería sin duda conocido por ese círculo común, y muy probablemente fue el punto de partida de la estampa de Francisco López. (Portús Pérez 2008: 138)

Es más, podemos aducir otro texto lopesco que muestra hasta qué punto el Fénix usó ese retrato para difundir una imagen determinada de sí mismo en sus círculos más íntimos. Se trata de un pasaje de la epístola «El jardín de Lope de Vega», arriba citada, poema que el Fénix incluyó en un volumen tan importante para su autorrepresentación y sus luchas en el campo literario como *La Filomena* (1621) (Ruiz Pérez 2005). En esta apasionante epístola dirigida al poeta sevillano Francisco de Rioja, Lope presenta una écfrasis de un amplio y elegante jardín con fuentes, estatuas y cuadros con diversas figuras simbólicas, elementos todos ellos alusivos a la carrera literaria del poeta. En uno de estos cuadros encontramos la mención que nos interesa:

Correspondientes a la diosa gnidia,
a Juno y Palas en marfil retrata
mejor cincel que de Lisipo y Fidia;

y la fachada un sátiro remata,
que ofrece a Apolo un cuadro de pintura,
en ébano engastado y tersa plata.

Aquí un famoso perro es la figura
más principal, a quien ladrando atajan,
sin advertir en él descompostura,

6. De hecho, diríamos que la figura que sostiene un estandarte en la parte inferior derecha del grabado es la propia Envidia, pues sus flácidos pechos y lacia pelambre se asemejan a los del grabado del personaje en el *Peregrino*, y en Andrea Alciato (*Emblemata*, núm. LXXI) y Cesare Ripa (*Iconologia*, vol I, pág. 226). El simbolismo tendría pleno sentido en el grabado de Carducho: los monstruos que molestan al pintor militan bajo las banderas de la Envidia.

mil intrépidos gozques, que trabajan
 por inquietar su vida, con algunos
 que a Manzanares desde el Tormes bajan. (vv. 400-411)

Dejemos las alusiones a los enemigos salmantinos de Lope (v. 411), que no nos interesan para nuestro propósito presente, y concentrémonos en el «famoso perro» acosado por los «gozques»⁷, pues nos debe recordar inmediatamente el soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Esta figura nos plantea una interesante disyuntiva: o tenemos aquí la primera alusión al retrato de Lope con los perros y trasgos, o al menos estamos ante la idea que inspiró esa obra pictórica. En todo caso, está claro que el pasaje remite a un cuadro: el narrador describe un grupo escultórico en relieve sobre el que un sátiro le ofrece a Apolo el lienzo en cuestión. Es decir, el texto presenta una écfrasis de un cuadro representado en una escultura situada en el imaginario jardín del poeta. En el retrato no vemos al Fénix, sino a un «famoso perro» que supone la única diferencia entre este cuadro y el descrito en el testamento y *Fama póstuma*, en el que los perros y trasgos acosaban a un Lope joven, no a un perro.

En cualquiera de los casos, sea esto un eco del cuadro real o su inspiración, la trayectoria que hemos trazado es indudable: probablemente en algún momento de 1621, o, como mínimo, 1622, Lope se hizo retratar rodeado de representaciones alegóricas de la envidia y sus enemigos, y a continuación les mostró y glosó este cuadro a algunos miembros de su círculo de amistades. Además, le propuso esa composición a Carducho como modelo de uno de los grabados de los *Diálogos de la pintura* («In vanum laboraverunt»), es decir, un libro impreso en el que la imagen pasaría de su intimidad a los ojos de cualquiera que adquiriera el volumen. Esta iniciativa constituye otra muestra de hasta qué punto el Fénix usaba la pintura (y a los pintores) como metáfora de sus problemas e intereses literarios, pues el grabado de Lope trabajando sereno pero rodeado de sus enemigos se convierte en el libro de Carducho en un pintor al que acechan los envidiosos. Asimismo, conviene destacar que el Fénix usó esta composición como trasfondo de menciones como las de Burguillos (en la *Relación* de 1622 y en las *Rimas* de 1634), en textos cuyo sentido general todos comprenderían, pero que solo los allegados a Lope leerían, de modo privilegiado, como alusivas a un retrato real y a una broma recurrente en el poeta. Se trata de una estrategia de división de los receptores que también

7. Los gozques del soneto del *Burguillos* y de este texto aparecen también simbolizando la envidia contra los grandes ingenios en el *Anti-Jáuregui*, texto redactado entre 1624 y 1625 (Montero 2008: 188) que se viene atribuyendo a Lope. Ahí advertía el Fénix a su rival «que Lope no teme gozques», frase que Juan Montero considera «que en cierto modo es la firma del escrito» (2008: 207). La coincidencia de vocabulario y fechas entre este giro y los que venimos comentando confirma la tesis de Montero acerca de la autoría lopesca del opúsculo.

aplicó el Fénix en el caso de la *Arcadia* (Sánchez Jiménez 2014) y que resulta típica de un momento en que gran parte de la producción literaria estaba inmersa ya en la imprenta y la difusión masiva, pero en el que muchos lectores todavía añoraban la difusión elitista de las cortes (García Reidy 2013: 48).

En suma, el análisis de la marca del centauro y del retrato alegórico de los perros nos muestra dos estrategias que usó Lope para difundir una imagen determinada de sí mismo, pero además nos enseña cómo el Fénix se enfrentó a los desafíos que trajo consigo la evolución del mundo literario hacia un campo independiente y dominado por la difusión masiva de la imprenta y por el mercado literario que esta innovación tecnológica hizo posible.

Bibliografía

- ALCIATO, Andrea, *Emblemata*, Lyon, Bonhomme, 1550.
- ANIBAL, C. E., «Lope de Vega's *Dozena Parte*», *Modern Language Notes* 47 (1932), 1-7.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo I, Madrid, Real Academia Española, 1890.
- CAMPANA, Patrizia, Luigi GIULIANI, María MORRÁS y Gonzalo PONTÓN, «La Parte primera de comedias: historia editorial», en *Lope en 1604*, ed. Xavier Tubau, Lleida, Milenio, 2004, 33-42.
- CARDUCHO, Vincencio, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- CAST, David, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanistic Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- CIVIL, Pierre, «De l'image au texte: portrait de l'auteur dans le livre espagnol des XVII^e et XVIII^e siècles», en *Le livre et l'édition dans le monde hispanique, XVII^e-XX^e siècles: Pratiques et discours paratextuels. Actes du Colloque International CERHIUS*, ed. Michel Moner y M. Laffon, Grenoble, Université Stendhal, 1991, 45-62.
- CUESTA GUTIÉRREZ, Luisa, *La imprenta en Salamanca: avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, 1981.
- DI PASTENA, Enrico, ed., Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, Pisa, ETS, 2001.
- EISESTEIN, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista* 21 (2012), 87-131.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2013.
- GIULIANI, Luigi, «La Parte de comedias como género editorial», *Criticón* 108 (2010), 25-36.
- MCGRATH, David, «Lope as Icon», en *A Companion to Lope de Vega*, eds. Alexander Samson y Jonathan Thacker, London, Tamesis, 2008, 269-284.
- MOLL, Jaime, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro* 14 (1995), 213-222.
- MONTERO, Juan, «La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui», *Anuario Lope de Vega* 14 (2008), 181-212.

- NAVARRETE PRIETO, Benito, «De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por van der Hamen», *Ars* 3 (2010), 52-64.
- PÉREZ, Luis y Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2001.
- PEYTON, M. A., «The Retrato as Motif and Device in Lope de Vega», *Romance Notes* 4 (1962), 51-57.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- , *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.
- , «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008), 135-149.
- PROFETI, Maria Grazia, «I ritratti del Fénix de los ingenios», en *Nell'officina di Lope*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 1999, 45-72.
- RIPA, Cesare, *Iconologia*, ed. Piero Buscaroli, 2 vols., Torino, Fògola, 1988.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque, 1935.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega* 11 (2005), 195-220.
- , *La distinción cervantina: poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- , *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- SALVÁ Y MALLEN, Pedro, *Cátalogo de la biblioteca de Salvá*, vol. I, Valencia, Ferrer de Orga, 1872.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- , «Furor, mecenazgo y enérgeia en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», *Etiópicas* 10 (2014), 55-110.
- TEJADA PELUFFO, José Luis, «La personalidad excepcional de Lope de Vega», *Draco* 1 (1989), 23-35.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Kristof Sliwa, vol. 2, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.
- , *La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas*, en *Lope de Vega. Poesía, 1*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, 609-970.
- , *Isidro. Poema castellano*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010.

- , «El jardín de Lope de Vega», en *La Filomena*, en *Lope de Vega. Poesía, IV*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, 256-273.
- , *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, en *Lope de Vega. Poesía, III*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- , *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1622.
- , *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, 2 vols., [Ciudad Real], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
- , *Rimas sacras*, ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, «Lope de Vega y la polémica sobre astrología en el seiscientos», *Anuario Lope de Vega* 15 (2009), 219-243.
- VINDEL, FRANCISCO, *Escudos y marcas de libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, Barcelona, Orbis, 1942.



La fama póstuma de Lope de Vega

Marcella Trambaioli

Università del Piemonte Orientale
marcella.trambaioli@uniupo.it

Recepción: 07/05/2016, Aceptación: 04/07/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

Para sus contemporáneos Lope de Vega, pese a los escándalos, a su condición social preburguesa y a la falta de un duradero mecenazgo nobiliario o monárquico, es un hombre legendario, es el Monstruo de la Naturaleza, es el ingenio poético y dramático más prolífico y genial; es el protagonista de las principales contiendas literarias, es admirado y criticado; todo lo bueno que hay en el Seicientos es de Lope. Él mismo cuida con esmero su imagen de poeta laureado y se autopromueve de mil maneras, a veces incluso de forma contraproducente. Cuando muere, la *Fama póstuma*, recogida por Pérez de Montalbán, representa el broche de oro de su celebración coetánea. No obstante, su fama empieza a declinar en seguida y la posteridad le reconoce a duras penas una relativa popularidad en los reducidos confines nacionales por múltiples y complejas razones histórico-culturales que nada tienen que ver con su talla de proteico escritor y de sublime poeta lírico.

Palabras clave

Lope de Vega; perfil autorial; fama coetánea; fama póstuma; *Fama póstuma*; Pérez de Montalbán; canon literario

Abstract

Lope de Vega's posthumous fame

At his time Lope de Vega, in spite of his private scandals, his low social status and the lack of patronage, is a legendary man, is the «Nature Monster», is the prolific poetic genius *par excellence*, both in poetry and drama; is the absolute protagonist of all literary wars; is admired and criticized at the same time; everything good is «Lope's». He personally creates his own image of well-educated poet and tries to autopromote himself with

all kind of strategies, even if most of them produce the opposite effect. When he dies, *Fama Póstuma*, collected and edited by Pérez de Montalbán, represents the top of his contemporary celebration. Nevertheless, his fame starts declining quite soon, and posterity finds it hard to recognize him a relative popularity even in Spain for many and complex historical and cultural reasons that have nothing to do with his talent, huge production and marvellous lyricism.

Keywords

Lope de Vega; author profile; contemporary fame; posthumous fame; *Fama póstuma*; Pérez de Montalbán; literary canon

«...amar y hacer versos todo es uno» declara Fernando en *La Dorotea*,¹ obra maestra del viejo Lope casi al final del largo trayecto que lo ha convertido en uno de los mayores ingenios de las letras auriseculares. Y amar y hacer versos —épicos, líricos, elegíacos, burlescos, dramáticos— es lo que el madrileño hace toda su vida de forma tan abrumadora que se gana con creces el apodo de Monstruo de la Naturaleza, más allá de las malicias cervantinas.

«Es de Lope», como es bien sabido, es una muletilla para aludir a todo lo bueno que en campo literario circula en sus días, testimoniando la extraordinaria popularidad de la que el poeta llega a gozar en vida.²

Un ejemplo significativo del uso de esta frase proverbial se incrusta en *El pretender con pobreza* de Guillén de Castro (*Segunda Parte* de las comedias, 1625); al principio de la jornada de apertura, el Duque y dos criados aluden a

1. Vega, *La Dorotea*, acto IV, escena I, 321.

2. Cf. Ruiz Pérez (2009: 24-25): «La proverbial expresión ‘es de Lope’ para ensalzar la calidad de una obra es signo de una excepcional personalidad, que, como el tópico indica, viene a sancionar una generalidad a la que Cervantes dota de rotunda expresión, pues, como el autor, ‘el hombre es hijo de sus obras’».

una comedia con comentarios favorables; en concreto el segundo servidor dice: «En extremo ha parecido: / es de Lope», y el noble remacha: «Eso podrá / dalle alabanza infinita, / pues, con eso se acredita / cuanto se vende y se da».³

La Barrera recoge dos empleos de la muletilla que se producen en ocasión del aparatoso y concurrido funeral del poeta; el primero, de forma paradójica, adquiere un matiz festivo: «viendo una mujer tanta grandeza, dijo con mucho donaire: ‘Sin duda este entierro es de Lope, pues es tan bueno’»; el segundo, que se incrusta en la oración funeral de Francisco de Peralta, nos depara la explicación y el origen del dicho popular: «Proverbio hizo el lenguaje castellano del nombre de Lope para encarecimiento de lo mejor... Todo lo bueno, al fin, con el nombre de Lope se califica por tal...».⁴

Una aclaración análoga la hallamos en la «Fama póstuma» de Pérez de Montalbán: «creció tanto la opinión de que era bueno cuanto escribía, que se hizo adagio común, para alabar una cosa de buena, decir que era de Lope».⁵ Ulteriores ejemplos se hallan en la corona fúnebre recogida por el propio hijo de Alonso Pérez, a partir de la Censura panegírica de Josef de Valdivielso: «[...] son de Lope, que es la mayor alabanza, tan mayor que es la mayor que consiguió el mayor hombre del mundo. Proverbio justamente introducido entre los castellanos nuestros para abono de lo mejor desde lo más aliñoso de los estrados hasta lo más vulgar de las plazas».⁶ Citemos también los versos de otros tres panegiristas: Gaspar Dávila: «Que era de Lope decía / cuanto se oyó encarecer»; Francisco de Medrano: «que si lo bueno es de Lope, / Lope, por bueno, es de Dios»; Francisco de Castillo: «urna de Lope soy, luego soy buena».⁷

No sorprende, pues, que cuando el Fénix muere, el 27 de agosto de 1635, se celebran tres honras fúnebres a lo largo de nueve días;⁸ el entierro es «de los mayores en acompañamiento que ha visto la corte y aun el mayor, sin convidar a nadie», según escribe un testigo presencial.⁹

No obstante, las honras proyectadas a posteriori por el Municipio madrileño quedan sin celebrarse, y sus huesos, en lugar de ingresar en el panteón familiar de Baena del duque de Sessa, terminan unos años después en la fosa común, debido no solo al descuido e ingratitud de su antiguo protector, sino sobre todo

3. Guillén de Castro, *El pretender con pobreza*, TESO.

4. La Barrera (1974: II, 16 y 41).

5. Pérez de Montalbán (2001: 33); y unos renglones más adelante de su biografía el joven discípulo remacha: «Todas las cosas buenas fueron de Lope, esto nadie lo ignora» (35).

6. Valdivielso, en Pérez de Montalbán (2001: 7).

7. En Pérez de Montalbán (2001: 129, vv. 55-56; 173, líneas 26-27; 262, v. 39).

8. Cf. Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: xiv, nota 5): «Sobre todas ellas, los sermones que se pronunciaron, la participación popular y de hermandades y grandes, una de las fuentes mejor informadas y más traídas a colación es precisamente la parte final de la biografía de Montalbán contenida en la *Fama Póstuma*, mientras una breve mención a los oradores que se sucedieron en las varias ocasiones también dedica Valdivielso en la censura del libro».

9. Cito por Amezcua (1933: 228).

a la consideración negativa en que varios poderosos de la Corte tienen al poeta difunto. Al gran Lope de Vega, pues, le toca ser, después de muerto, no ya un peregrino en su patria, sino un verdadero paria de la sociedad que tanto lo había celebrado, terminando su parábola terrenal de forma ignominiosa.¹⁰

Paralelamente, su fama literaria sufre casi en seguida una disminución progresiva, tanto en el teatro como en la poesía. En el primero, pese a que los pájaros nuevos de la segunda promoción dramática saquean masivamente y a diestro y siniestro su repertorio dramático para componer nuevas comedias, según la notoria práctica de la reescritura barroca, y pese a que las *Partes de Comedias* y muchas sueltas gozan de una masiva circulación española así como europea, la autoría lopesca en breve se convierte en algo pretérito y superado. En otro lugar, apunto: «la censura que sufre gran parte de su *corpus* teatral por ser considerado intolerable a la luz de la represiva cultura contrarreformista que se impone en las letras y en las tablas a mediados del siglo xvii hacen que su rutilante y variado repertorio dramático se reduzca a los ojos de Moreto y de sus coetáneos a la melancólica imagen de los ‘papeles’, es decir las ‘comedias viejas’ a las que se refiere Jerónimo de Cáncer en su tan mencionado *Vejamen literario*».¹¹

Bien es verdad que en los textos dramáticos de los autores de la generación calderoniana se engasta alguna que otra mención en clave metateatral del Fénix con fecha posterior a su muerte, pero es igualmente cierto que las citas no muerden y que algunas resultan incluso de corte burlesco. En la jornada I de *Entre bobos anda el juego* (1638) de Rojas Zorrilla, el nombre de pila del madrileño funciona de soslayo como sinónimo de poeta; el gracioso Cabellera, encareciendo a Isabel las virtudes de don Pedro, en una larga enumeración destaca: «si torea, es Cantillana; / es un Lope si hace versos».¹²

Moreto lo cita en un par de comedias, con tono festivo en un caso y respetuoso en el segundo. En *El Cristo de los milagros*, entre Carreño y Centeno se mantiene el siguiente diálogo:

CARREÑO	Eso lo dijo el gran Lope de Vega.
CENTENO	Diga el lucero del Parnaso, aunque a pesar del buen Virgilio y Homero, que son los dos obligados destos encarecimientos.

10. Amezúa (1933).

11. Trambaioli (2013: 260); a la luz de estas consideraciones, me parece oportuno señalar también que el repertorio lopesco representado después de su muerte se reduce sensiblemente tanto en los corrales como en Palacio; vid, por ejemplo, los datos proporcionados por Subirats (1977); en la segunda mitad del siglo xvii las comedias puestas en escena en los sitios de recreo de la corte madrileña no llegan a diez.

12. Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, vv. 307-308.

Nació poeta de chapa,
y lo fue de pelo en pecho,
honra de España y laurel
de Apolo, escrito del mesmo.¹³

Polilla, en la jornada III de *El desdén con el desdén*, le explica a Carlos las razones de la actitud de su amada Diana recurriendo a Lope como *auctoritas*:

Lope, el Fénix español,
de los ingenios el sol,
lo dijo en esta sentencia:
«Quien tiene celos y ofende,
¿qué pretende?
La venganza de un desdén;
y si no le sale bien,
vuelve a comprar lo que vende».¹⁴

Calderón de la Barca, que no escribe ningún elogio fúnebre con motivo de la muerte del creador de la Comedia Nueva,¹⁵ lo menciona en dos piezas. En la primera, *No hay burlas con el amor*, quizás por remontarse al año del fallecimiento del Fénix, lo cita con tono elogioso refiriéndose a una de sus mejores comedias de ambientación urbana: en la jornada de apertura, don Juan, en un largo parlamento, traza un paralelismo entre doña Beatriz, dama afectada y pedante, y una protagonista lopesca muy parecida:

Los melindres de Belisa,
que fingió con tanto acierto
Lope de Vega, con ella
son melindres muy pequeños.¹⁶

13. Moreto, *El Cristo de los milagros*, TESO.

14. Moreto, *El desdén con el desdén*, vv. 2109-2116; el editor, Di Pastena (1999), en la nota correspondiente confiesa que no ha logrado localizar la sentencia en el *mare magnum* de la escritura lopesca, pero tampoco hace falta que se trate de una cita puntual, siendo el de los celos un motivo entre los más trillados de sus versos tanto líricos como dramáticos.

15. La Barrera (1974: II, 20, nota 1) redacta una lista de autores coetáneos que brillan por su ausencia en la *Fama póstuma*, y Calderón aparece en segunda posición; cierto es que no debieron de hacer buenas migas el maestro y el más destacado de los pájaros nuevos, pese a pertenecer ambos a la hermandad de Esclavos del Santísimo Sacramento y pese al hecho de que don Pedro participó en los dos certámenes de San Isidro, dedicando a Lope una décima sobre el tema de la envidia: «Aunque la persecución / de la envidia tema el sabio, / no reciba della agravio, / que es de serlo aprobación: / los que más presumen son, / Lope, a los que envidias das, / y en su presunción verás / lo que tus glorias merecen, / pues los que más te engrandecen / son los que te envidian más» (La Barrera 1974: I, 118 y 256).

16. Calderón, *No hay burlas con el amor*, vv. 231-234.

En cambio, en *El pintor de su deshonra*, más tardía,¹⁷ la lírica figura de Belardo, pastor enamorado, es decir la máscara literaria más recurrente en la escritura del Fénix, capaz de evocar al autor de carne y hueso tanto en la poesía como en el teatro en calidad de portavoz encomiástico y patética figuración autobiográfica, en una de las muchas operaciones de reescritura paródica de Calderón se deforma en una figurilla risible y marginal.¹⁸

Cabe advertir, en todo caso, que incluso en vida de Lope no faltan las alusiones satíricas a su escritura, hasta en comedias de discípulos que, de buenas a primeras, parecen elogiarlo. El caso más llamativo es el de *La fingida Arcadia* (1622) de Tirso de Molina, quien tampoco participa en el homenaje póstumo, puesto de relieve con gran agudeza por Canonica, en las huellas de Blanca de los Ríos. El estudioso suizo, rebatiendo pareceres críticos tradicionales como el de López Estrada, demuestra que las citas y la reescritura teatral de la *Arcadia* lopesca realizada por el mercedario, lejos de ser «un noble elogio de Lope»,¹⁹ acompañado por una reseña de muchos de sus libros cultos que aparecen en la biblioteca de la condesa italiana Lucrecia (*Arcadia*, *El Isidro*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragonteá*, *Rimas*, *Jerusalén conquistada*, *El peregrino en su patria*, *Los pastores de Belén*, *La Filomena*) adquieren, en realidad, un sentido irónico y polémico, a la manera cervantina.²⁰

Por cierto, la presencia en el mercado librario de las obras no dramáticas de Lope, incluso las que cuentan con varias ediciones en vida del escritor, empieza a espaciarse a mediados del siglo XVII para ir desapareciendo en la segunda mitad de la centuria. La mayoría, como *La Dragonteá*, *Fiestas de Denia*, *La Filomena*, *La Circe*, *La corona trágica*, *Laurel de Apolo*, cuentan tan solo con la *princeps* y alguna que otra edición apócrifa, teniendo luego que esperar la edición de Sancha del siglo XVIII para volver a circular en manos de algunos eruditos.²¹ En realidad, el único gran éxito editorial lopesco, hecha salvedad de las *Partes* de comedias, es el de la *Arcadia*, libro que, según apunta Profeti, «se va a convertir en un verda-

17. Cf. Wilson (1970: 51): «Esta comedia es posterior a las otras dos [*A secreto*, *El médico*]. Puede muy bien ser de la década de 1640».

18. Cf. Trambaioli (2015a: 124-125): «Calderón, al componer el *Pintor*, reúne los ecos de varios textos lopeveguescos, consiguiendo un resultado sumamente original. Su propio Belardo interviene en el último acto con el papel de casero del castillo de Belflor. Sus actuaciones son todas burlescas, sirviendo de contrapunto a la acción trágica, pero diríase que, asignándole un rol celestinesco, el ‘pájaro nuevo’ Calderón aprovecha para poner en solfa la desordenada vida sentimental de Lope, además de la pobreza que siempre le achacó por no haber conseguido un puesto oficial en la corte».

19. López Estrada (1949: 306).

20. Canonica (1998: 37): «*La fingida Arcadia* puede considerarse como una parodia del género pastoril en el espíritu cervantino, y podemos afirmar que la *Arcadia* de Lope desempeña el mismo papel que el de los libros de caballería en el *Quijote*».

21. A este respecto no se puede hacer menos de remitir a la labor bibliográfica de Profeti (2002), así como a la entrada «Lope de Vega» del *Diccionario filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)*.

dero best-seller, con 30 ediciones a través de todo el siglo XVII». ²² Sin embargo, siendo la novela pastoril un género destinado a desaparecer del canon literario posterior, dicho éxito no se va a prolongar, y ni tampoco a repetir.

Lope y la construcción de su imagen autorial

Nada más paradójico de lo que acabamos de sintetizar si consideramos que el propio Lope se empeña como ningún otro escritor barroco para construir su imagen autorial, a pesar de carecer de patente de hidalguía y de convertirse casi en seguida en un escándalo permanente para la Villa y Corte a raíz de sus desórdenes sentimentales.

Mancebito ambicioso e intrigante, desde el principio se mueve en varios círculos nobiliarios donde intenta de forma constante, y cada vez más apremiante, vender «su imagen de cronista histórico y genealógico», según una acertada expresión de Teresa Ferrer. ²³

En 1599, con motivo de las dobles bodas reales que se celebran en Valencia, Lope, al séquito del marqués de Sarria, participando disfrazado de Bottarga en un desfile carnavalesco, tiene la ocasión de dirigirse directamente a los reyes en términos encomiásticos, sabiendo que los cómicos del Arte suelen ganarse el aprecio y el mecenazgo de los príncipes italianos. ²⁴

De hecho, el joven poeta pretende conseguir o bien un puesto de secretario particular de algún noble influyente, o incluso el cargo de cronista regio en la corte madrileña. ²⁵ Por su desgracia, no alcanza ni uno ni otro, aun recibiendo múltiples encargos privados, públicos y cortesanos a lo largo de su proteica trayectoria artística, y sirviendo durante tres décadas al duque de Sessa de forma extraoficial y muy poco digna. ²⁶

Cierto es que el Fénix corresponde por antonomasia a la «figura de poetas ajenos a la aristocracia de la sangre y al academicismo humanista, sin medios económicos destacables ajenos a los derivados de la escritura», ²⁷ condición que le consiente desarrollar una conciencia y un orgullo autoriales que pertenecen ya

22. Profeti (2011: 348).

23. Ferrer Valls (1998: 228).

24. Para la participación de Lope en el desfile carnavalesco en que apareció disfrazado de Bottarga, vid. Ferrer Valls (1993: 213-214); más en general, sobre las estrategias de autopromoción y de exaltación del acontecimiento regio valenciano, vid. Trambaioli (2009b).

25. Bershas (1963).

26. Ruiz Pérez (2009: 199) destaca el aspecto más deleterio de su lazo casi feudal con el Duque desde el punto de vista de la construcción de su autoría poética: «Lope hace algo más que poner su pluma al servicio (no muy digno) del duque: renuncia a su propia autoría en un juego de apócrifo que, a la inversa de lo desarrollado con la invención del heterónimo Burguillos, disuelve su rostro y su creación bajo otro nombre».

27. Ruiz Pérez (2009: 175); cf. Profeti (2011: 345): «[Lope] halla en la escritura para el teatro su profesión, rebajando así a *negotium* lo que tenía que ser el puro *otium* del hombre de letras».

a la modernidad 'burguesa'.²⁸ Con palabras de Díez Borque «puede decirse que Lope tuvo una condición semifeudal, por una parte, y semiburguesa, por otra»,²⁹ y no solo por lo que concierne a sus ingresos, sino también en cuanto a sus contradictorias aspiraciones, dado que su orgullo autorial de escritor profesional acaba chocando con su ambición de formar parte, en alguna medida, de la clase aristocrática a la que no pertenece y que tan solo se aprovecha de sus cualidades artísticas, excluyéndolo socialmente. Bajo esta luz hay que leer, al menos en parte, su obsesiva búsqueda de patrocinio.³⁰

En definitiva, su caso paradigmático nos depara todas las contradicciones del autor moderno en ciernes, el cual, siendo hijo de sus obras y teniendo conciencia de su valor intrínseco e independiente de un linaje reconocido, —esto es: de su valor individual— se mueve en un contexto socio-ideológico desfavorable.

Así pues, por una parte, Lope construye con esmero obsesivo su imagen autorial mediante un articulado repertorio de estrategias metatextuales: creación de su mito lírico, haciéndose máscara literaria destinada a captar la benevolencia de un público sobre todo femenino;³¹ publicación de libros en verso y en prosa que se sitúan en la tradición italianizante destinada a unos lectores cultos; recurso a innumerables paratextos propios y ajenos que exaltan su grandeza literaria y atacan a los enemigos; inserción de sus retratos de elegante poeta laureado en los preliminares de sus libros;³² publicación de su teatro para que deje de ser considerado un producto efímero, siendo no solo el fruto de su invención literaria más original, capaz de superar los clásicos y los modelos italianos,³³ sino también uno de los hitos principales de la afirmación de la cultura laico-moderna de la modernidad temprana, según destaca sabiamente Tietz,³⁴ conformación de una voz aédica tanto en los versos poéticos como dramáticos con la doble función laudatoria y autopropagandística;³⁵ mención metaliteraria de sus propias obras en textos teatrales, composiciones poéticas y paratextos, como acto de orgullosa

28. Cf. García Reidy (2013).

29. Díez Borque (1978: 110).

30. Díez Borque (1978: 111): «[Lope] no estaba auténticamente necesitado y buscaba en la ayuda de los nobles un complemento para poder seguir su vida 'marginal' y acercarse a una clase envidiada y poderosa».

31. Con respecto a la intención de utilizar a la lectora noble para que funcione como intermediaria de las peticiones cortesanas del poeta, vid. Cayuela (1995).

32. Sobre las estrategias de autopropaganda lopesca inherentes al uso del retrato, cf. Profeti (1999 y 2011: 349-352); Portús Pérez (1999: 161-173); más en general, vid. Civil (1992).

33. Cf. Profeti (2011: 354): «Lope se había dedicado a valorar el texto literario para el teatro, y había redactado el manifiesto teórico de su manera teatral, el *Arte nuevo*, que yo leo desde este punto de vista como reivindicación de la naturaleza 'literaria' del texto, de su dignidad 'artística'».

34. Tietz (2011: 444): «La incesante lucha —transconfesional y a nivel europeo— del clero contra el teatro y contra la novela desde el siglo XVI hasta por lo menos las primeras décadas del siglo XX es un ejemplo evidente de aquel 'choque de las dos culturas'. Este choque fue particularmente vehemente durante los siglos XVI y XVII cuando surge precisamente el nuevo fenotipo del 'autor'».

35. Cf. Trambaioli (2015b: 81-93).

autoafirmación; selección del Parnaso poético coetáneo desde su atalaya privilegiada en el *Laurel de Apolo*.³⁶

Pero, por otra parte, su pluma panegírica llega a excesos de servilismo y adulación realmente envilecedores. Y, como si no bastara, en una misma obra fragmenta la dimensión laudatoria dirigiéndola a varios posibles mecenas,³⁷ quienes —no es de asombrar— no le hacen caso. A todas luces, muchas de sus estrategias de autopromoción se revelan contraproducentes.³⁸ Brindemos otros dos ejemplos emblemáticos.

El joven Lope, aprovechando el apellido de su abuela paterna, Carpio, junto con los orígenes montañoses de su familia, juega la carta atrevida de fingirse una ilustre ascendencia, relacionando su persona con el legendario héroe medieval Bernardo del Carpio, un hijo bastardo que, gracias a sus hazañas, se cubre de gloria, y lo hace tanto en algunos textos teatrales como en los preliminares de sus libros cultos con el famoso escudo de las diecinueve torres, pero lo único que consigue es suscitar las burlas despiadadas de sus enemigos literarios.³⁹ Todos recordamos el famoso soneto «Por tu vida, Lopillo, que me borres», atribuido a Góngora, que saludó con sarcasmo la publicación de la *Arcadia*, donde apareció por primera vez el ambicioso blasón.

El tema de la pobreza material —que se convierte en un *leitmotiv* en el álveo de la creación del mito literario del poeta a partir de la traición de Helena

36. Cf. Ruiz Pérez (2009: 203): «el *Laurel de Apolo* revela en los intersticios y recovecos de su silva miscelánea un carácter competitivo, que Lope, al modo cervantino, resuelve, de una parte, en generalización y, de otra, en proclamación de su propia superioridad, que se vería reconocida poco después en la *Fama póstuma*».

37. Cf. Trambaioli (2015c: 225-226): «Lope desperdiga en la narración [del *Peregrino en su patria*] varias referencias explícitas a los posibles mecenas: el narrador alude al linaje del dedicatario explícito mencionando 'la ilustrísima casa de Aguilar y Córdoba' en el II libro (172), y en el mismo fragmento aprovecha para ensalzar la casa de Alba, aludiendo al Condestable de Navarra, don Diego Álvarez de Toledo, padre del protector del poeta. También, en varios lugares se alaban a Margarita y a Felipe III en relación con su unión matrimonial. Una análoga proliferación de destinatarios del nivel encomiástico se halla en las octavas de raigambre ariostesca: de Felipe II a Felipe III, pasando en el canto xv por Fernando de Vega y Fonseca, personaje relacionado con la curia de Córdoba y presidente del Consejo de Indias de 1584 a 1590».

38. Cf. Trambaioli (2011: 197-198): «ningún otro dramaturgo barroco se ha proyectado en sus textos, haciéndose personaje reconocible, para hablar a través de la ironía dramática con su público privilegiado con tanta insistencia, egocentrismo y variedad de modalidades. Sabido es que el autor que escribe para un público aristocrático tiene que proporcionarle esos mismos asuntos con los cuales éste pretende deleitarse. Ciertamente, el Fénix lo hace en cuanto a los temas, a las referencias literarias y a la factura dramática, pero al mismo tiempo, ocultándose bajo sus innumerables máscaras teatrales, habla también de lo que le interesa a él, y lo hace de forma desbordante. En último análisis, Lope pretende ignorar que la ilusión teatral en Palacio se puede romper sólo para ensalzar y adular al público aristocrático, y no para reivindicar los méritos y promocionar las ambiciones del dramaturgo. Así, pues, los nobles espectadores de sus funciones particulares no le perdonan la transgresión de la norma implícita más importante del teatro cortesano, y lo castigan pasando por alto sus pretensiones palaciegas».

39. Cf. Trambaioli (2012).

Osorio, quien había preferido al rico Perrenot de Granvela— en sus versos y sobre todo en el teatro le sirve para pedir, de forma a veces realmente descarada, a sus potenciales protectores un sueldo o una renta que le permitan hacer frente a los gastos familiares cada vez más apremiantes y a sus despilfarros, para los cuales la venta de comedias, aun siendo muy rentable, no da abasto.⁴⁰ Pero no solo su petición queda sistemáticamente frustrada,⁴¹ sino que, de nuevo, provoca la reacción sarcástica de sus contrincantes literarios, especialmente la de Cervantes.⁴²

Así y todo, aun fracasando en sus pretensiones cortesanas que se mantienen vivas hasta el final, a pesar de todas las amarguras y los chascos cosechados,⁴³ en su época el Fénix es admirado, imitado, publicado —muchas veces sin su permiso—, aprovechado por nobles y por la familia real, criticado y, sin falta, protagonista de todas las principales contiendas literarias de su tiempo: contra los neoristológicos, contra Cervantes, contra Góngora y los culteranos, contra Pellicer y los pájaros nuevos.

Con respecto a la onomástica, subrayemos con Egido que «El oxímoron del *Lupus-Felix* [...] con sus implicaciones simbólicas, hizo del nombre *Lope* trasunto propicio para el contraataque satírico, y el de *Feliz*, *Felice-Félix*, como también el de Fénix, para la hipérbole encomiástica y los realces más subidos de su fama póstuma».⁴⁴

Ruiz Pérez ha destacado oportunamente que Lope es un escritor que «ya no persigue la fama póstuma, una supuesta inmortalidad, sino la notoriedad producto del éxito entre sus contemporáneos».⁴⁵

40. Díez Borque, hace hincapié en que las reiteradas quejas de pobreza del poeta no corresponden a la realidad, observando que «en sus lamentaciones quizás no hubo poco de deformación literaria y de 'técnica' de la época, para solicitar favores» (1978: 94).

41. Cf. Trambaioli (2016): «en el teatro lopesco el tema de la pobreza resulta muy provechoso y funcional en un doble sentido: temático y metateatral. En el cierre de la obra, sea cual fuere el subgénero dramático, los galanes pobres reciben el reconocimiento y las dádivas proporcionales a sus méritos y virtudes, hallando en cada caso a un poderoso dispuesto a concedérselos. Mediante la elaboración del tema de *La Dorotea*, y el recurso a máscaras teatrales el Fénix consigue fácilmente relacionar dicho aspecto del desenlace a sus personales motivaciones autopromocionales, pero cabe reconocer que a lo largo y a lo ancho de su larga carrera literaria las mismas no surten ningún resultado, dado que ni la Corte, ni los aristócratas que el poeta frecuenta en Madrid y en las capitales del poder periférico las toman en cuenta. Por lo que, Lope, muy al contrario de sus personajes de comedia, experimenta en primera persona que en una sociedad estamental como la en que le toca vivir no bastan las capacidades personales para compensar la falta de una patente de hidalguía o de riquezas materiales».

42. Cf. Trambaioli (2016): «Que el tema de la pobreza de los personajes varoniles sea un leitmotiv literario con claras repercusiones autobiográficas no se le escapa a uno de los grandes enemigos literarios de Lope, es decir, Cervantes, el cual en *La casa de los celos* parodia una serie de comedias juveniles del rival madrileño».

43. Sobre las contradictorias actitudes del viejo poeta, cf. Rozas (1990) y Ruiz Pérez (2009: 199-207).

44. Egido (2000).

45. Ruiz Pérez (2009: 27).

Viene al caso citar aquí el auspicio que el viejo poeta pone en boca de una de sus múltiples máscaras teatrales en *El castigo sin venganza*: «Verdad es que yo quisiera / tener fama entre hombres sabios / que ciencia y letra profesan». ⁴⁶ Y no cabe ninguna duda de que para sus contemporáneos es un hombre legendario, tal como apunta Pérez de Montalbán en su silva de consonantes incluida en la *Fama póstuma*:

todos le canten y le lloren todos.
 Los que vieron a Lope y le trataron,
 los que sin verle por la fe le amaron,
 los que por verle hasta Madrid vinieron
 y sin ver otra cosa se volvieron.⁴⁷

La fama póstuma (1636)

María de Zayas, que exalta al Fénix de forma indirecta en la tercera de las *Novelas amorosas y ejemplares*, definiéndolo como «un poeta amigo» y el «príncipe de los poetas»,⁴⁸ una década después, estando ya muerto el dramaturgo, en el «Desengaño VIII» lo designa de nuevo como «aquel príncipe del Parnaso, Lope de Vega Carpio, cuya memoria no moriría mientras el mundo no tuviere fin».⁴⁹

La idea de una popularidad eterna, como es de esperar, es un *leitmotiv* del florilegio conformado por los elogios fúnebres que Pérez de Montalbán, su discípulo predilecto, recoge y publica en la *Fama póstuma*.

Sin embargo, si es cierto que, según apunta aún Ruiz Pérez, «en sus páginas se neutraliza la oposición entre las distintas facciones e incluso las enemistades personales (con la inclusión de versos de Pellicer), para consagrar la completa canonización del Fénix y [...] el modelo de poesía que representaba»,⁵⁰ es también verdad que en el catálogo de esta corona fúnebre resultan llamativas muchas ausencias de plumas del Parnaso coetáneo. Ya hemos recordado a Tirso⁵¹ y a Calderón, pero hace falta recurrir a la lista redactada por La Barrera en que figuran también Quevedo, Ruiz de Alarcón, Jáuregui, Mira de Amescua, Coello, Dia-

46. Vega, *El castigo sin venganza*, I, vv. 461-463; se trata de una réplica del gracioso Batín quien rebate a Lucrecia el juicio despectivo que la dama acaba de emitir sobre su persona: «[...] tú debes de ser / como unos necios que piensan / que en todo el mundo su nombre / por único se celebra, / y apenas le sabe nadie».

47. En Pérez de Montalbán (2001: 337, vv. 133-136).

48. Zayas (2000: 257 y 277); en la primera nota correspondiente el editor conjetura que debe de tratarse de Lope de Vega o Castillo Solórzano; en la segunda nota Olivares aventura una precisa identificación: «Lope de Vega, poeta predilecto de la autora».

49. Zayas (1993: 369).

50. Ruiz Pérez (2009: 214).

51. Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: XLIX), advierte que, pese a todo, Tirso «le dedicó un elogio póstumo en la obra *En Madrid y en su casa*, si la comedia en cuestión es realmente suya como parece».

mante y un largo etcétera.⁵² Di Pastena documenta en varios casos las razones de dichas ausencias, además de añadir a la lista los nombres de Diego de Colmenares y de Cristóbal Suárez de Figueroa, pero, aun matizando los comentarios de La Barrera, no puede hacer menos de constatar que «algunos entre los mejores ingenios literarios de la época no intervienen en la *Fama*».⁵³

Aun así, la *Fama póstuma* es un documento esencial para averiguar en qué medida el perfil autorial que el poeta se había construido de forma tan meticulosa y obsesiva, pese a todos los chascos, se había convertido en una imagen pública reconocida.

El primer dato que hace falta destacar al respecto con la ayuda de Di Pastena es la «exigua participación del mundo de la alta nobleza», lo que coincide con la falta de apoyos concretos y del patrocinio tergiversado. La mayoría de las composiciones fúnebres salen de la pluma de «representantes de las órdenes de caballería, de la administración o del estamento militar y eclesiástico». Al mismo tiempo, llama la atención la escasa presencia del mundo del teatro, hecho que, en realidad, testimoniaría la capacidad del poeta «de penetrar en las varias capas de la sociedad».⁵⁴ Ciertamente es que al Fénix, por muy orgulloso que estuviera de su producción teatral, no le hubiera hecho ninguna gracia que restringieran su fama a ese ámbito literario y artístico, considerándose el príncipe de los poetas, y no solo en el contexto español.

Otro dato relevante es el número de autores que gravitan alrededor de Madrid, que superan el cuarenta por ciento, pese a que la turbulenta existencia de Lope lo lleve a desplazarse y moverse continuamente por varios centros periféricos de la península que constituyen no solo su personal cartografía vital y amorosa, sino también los trasfondos de sus numerosas comedias de ambientación urbana y las patrias chicas de los potenciales mecenas cuya benevolencia él intenta captar en balde. Paralelamente, en muchas composiciones panegíricas se pone de relieve la relevancia de la capital en la escritura lopesca, por ejemplo mencionando las obras que a ella se relacionan. Luis de Belmonte, quien participó en las fiestas por la beatificación de San Isidro, en su romance *in memoriam*, entre los libros publicados por el Fénix, cita el poema narrativo dedicado precisamente al patrón de la Villa y Corte: «Hablen Isidro y su esposa, / tan altamente notorios, / que te agradecen humildes / lo que escribiste devoto».⁵⁵ Francisco Miracles Sotomayor, en sus tercetos elegíacos, invoca al santo protector de Madrid, recordándole la poética celebración del poeta difunto: «Oh Isidro, oh labrador de Dios labrado, / por quien Madrid tal fruto ha merecido, / ¿quién como Lope te ha solemnizado?».⁵⁶

52. La Barrera (1974: 20).

53. Di Pastena (2001: lv).

54. Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: XLII-XLIII y XLV).

55. En Pérez de Montalbán (2001: 163, vv. 41-44).

56. En Pérez de Montalbán (2001:272, vv. 118-120).

La biografía lopesca, redactada en prosa por su discípulo predilecto, ocupa un lugar privilegiado en la corona fúnebre, abriendo la selección de los 184 textos. Como es de esperar, el texto laudatorio resulta edulcorado a través de la omisión de los aspectos más escabrosos de su vida sentimental. Por ejemplo, se pasa por alto el escándalo por los libelos contra la familia de Elena Osorio, aludiendo a un lance y a «otros desaires de la fortuna» como causas del exilio. De su numerosa prole solo se nombran los hijos legítimos, resultando Sor Marcela «muy cercana deuda del difunto».⁵⁷

Pero son varias las composiciones encomiásticas que remiten a importantes aspectos de la tumultuosa existencia del poeta madrileño, contribuyendo a la literaturización de sus avatares biográficos. Andrés Carlos de Balmaseda, en una elegía en tercetos, ofrece un rápido bosquejo de las etapas vitales del madrileño, y, aunque sea de soslayo, alude al destierro del joven poeta, así como a sus intemperancias amoratorias: «aquella su primera edad ardiente».⁵⁸

Hasta Pellicer, quien no era propiamente amigo de Lope,⁵⁹ en su *Urna sacra*, traza un encomiástico perfil de su existencia, edulcorando o ennobleciendo ciertas verdades; por ejemplo, acerca de su obsesiva y vana búsqueda del patronazgo escribe: «Criose entre los bajíos de palacio, sirviendo a diversos grandes, ni lisonjero ni esquivo». También, tras celebrar su amor por el estudio, destaca su presunta carrera militar, y, apuntando que «corrió ambas carreras»,⁶⁰ le otorga de forma implícita ese estatuto de hidalguía, basado en la armonía de las armas y las letras, que el Fénix alardeaba sin poseerlo.

En la comedia celebrativa *Honras a Lope de Vega en el Parnaso* de Gabriel Moncada, el Fénix, quien bajo tantos disfraces se había dirigido de forma oblicua al público de los teatros y a los lectores de sus libros, aparece en el cierre apoteósico sin necesidad ya de ocultar su persona, ni de pedir favores o dirigir tiradas panegíricas a este o aquel noble. En efecto, el figurante que lo personifica no pronuncia ni una palabra, dejando que su atuendo escénico evoque la imagen hierática del anciano poeta. La acotación correspondiente muestra cómo dicha representación del Fénix refleja la iconografía de los retratos que el propio autor había insertado en los preliminares de sus libros cultos, especialmente el del *Laurel de Apolo* donde ostenta el hábito de San Juan con una mirada seria y digna de su estado sacerdotal:⁶¹ «Descúbrese una figura de Lope de Vega, que sea un hombre con un manto del hábito de San Juan, con una corona de laurel, una pluma en la mano derecha y un libro en la otra».⁶² Este Lope que sale al

57. Pérez de Montalbán (2001: 20 y 27).

58. Balmaseda, en Pérez de Montalbán (2001:152, vv. 106-109): «Crecido, ya zagal, la rubia arena / pisó del Turia y de sus patrios Lares / anheló peregrino en tierra ajena», y v. 146.

59. Sobre su enemistad, vid por lo menos Profeti (1966) y Rozas (1990).

60. En Pérez de Montalbán (2001:190-191).

61. Cf. Profeti (1999: 51).

62. En Pérez de Montalbán (2001: 405, v. 2416acot).

escenario, pese a que la mayoría de las *dramatis personae* de la pieza remite al mundo teatral, no es tanto el dramaturgo, sino más bien el escritor de obras italianizantes que ha sabido superar sus modelos.

Semejante evocación celebrativa se sitúa en la misma línea interpretativa de numerosas composiciones poéticas, por ejemplo la de Gabriel de Roa, miembro de la academia de Medrano, quien reivindica la primacía lopesca sobre la de algunos grandes autores italianos coetáneos, llegando a invertir la relación intertextual entre la *tragicommedia* de Guarini y las reescrituras lopescas, así como la jerarquía de los ecos que se producen entre las plumas poéticas de Lope y Marino:

¿A quién debió el Guarino
 los pastorales cómicos primores
 en su *Fido pastor* tan superiores
 sino a los ecos de tu dulce canto?
 ¿Pero de qué me espanto,
 si de episodios que tu idea previno,
 edificó su *Adonis* el Marino?⁶³

Otra composición que exalta al escritor de obras cultas, pasando revista al repertorio de las mismas, es la silva de Antonio de León que no olvida ni siquiera poemas muy poco conocidos tanto en la época como hoy en día: *La virgen de la Almudena*, *Descripción de la Tapada*, *Isagoge a los estudios de la Compañía de Jesús* y *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro*. También el epicedion de Eugenio de Esquivel reseña gran parte de los libros de estilo y género elevados, de la *Arcadia* al *Laurel de Apolo*, pasando por el *Peregrino*, *La corona trágica*, y el *Triunfo de la fe en los reinos de Japón*. Verdad es que los panegiristas de Lope celebran obras que, como queda dicho, ya en el momento del fallecimiento del autor no gozan de ningún éxito; tal es el caso, entre otros, de *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada*.⁶⁴

Belardo, como doble poético del autor, descuella en la elegía en tercetos encadenados de García de Salcedo Coronel, en los tercetos de Alonso de Alfaro, en el soneto de Pedro de Morales, en la silva de Antonio de León y finalmente en la comedia *Honras a Lope de Vega en el Parnaso* que cierra la corona fúnebre.⁶⁵ Por

63. Sobre Lope y Guarini, vid Trambaioli (2010); Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: LXXIII, nota 295), traza un sintético estado de la cuestión sobre la relación entre el madrileño y Marino.

64. En Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*; Belmonte, 163-164, vv. 57-72, remite a *La Angélica* y a *La Dragontea*; Alonso de Alfaro, alude a la *Jerusalén conquistada*, 177, vv. 34-36; Miracles Sotomayor, 270-271, vv. 67-78, nombra el poema de abolengo ariostesco y el de ascendencia del Tasso; Cebrián, 281, v. 59, exalta la *Jerusalén*; Esquivel, 320, vv. 153-156, cita la *Angélica*.

65. En Pérez de Montalbán, *Fama póstuma* (2001): García de Salcedo Coronel, 79, vv. 43-45: «Ya carece la envidia de su gloria, / que si es su objeto humano sol, no puede, muerto Belardo,

contra se callan los seudónimos de las mujeres de Lope, es decir las Filis, Belisa, Celia, Camila Lucinda, Marcia Leonarda, Dorotea, conforme a la voluntad de omitir los aspectos escandalosos de su biografía. Al fin y al cabo, el que ha fallecido es un anciano sacerdote. Diríase que por la misma razón, en las detalladas reseñas de los libros cultos publicados por el madrileño, *La Dorotea* es el único libro que no halla cabida en toda la colección.

Única excepción a la voluntad censoria de los panegiristas se produce en la comedia de Moncada: en la jornada de apertura, Chanza pronuncia un sintagma —«aquí fue Troya»—⁶⁶ sacado de un famoso romance juvenil de Lope, «Contemplando estaba Filis», en que el dolorido Belardo lamenta sus penas amorosas recurriendo a la materia épica antigua.⁶⁷ Y no es azaroso que dicha solapada referencia al primer episodio escandaloso del mito lírico del poeta se halle en boca de la figura del donaire.

Más allá de la obvia exaltación del difunto —tanto de su vida y persona, como de sus obras— varios textos remiten a temas autobiográficos que el propio Lope había desarrollado *pro domo sua* a lo largo y ancho de su escritura; entre otros: el de la envidia y el ya recordado de la pobreza. Balmaseda, en su citada elegía, alude a los dos:

A pesar de la invidia torpe y ciega
vivirá en sus cenizas más que el ave
que en la que construyó pira se entrega.
[...]
Sufrió constantemente la insolencia
de la varia fortuna, siempre escasa
con los varones de mayor prudencia,
que sin saber poner límite y tasa
a sus riquezas, se las niega al sabio
y al ignorante se las mete en casa.⁶⁸

conseguir victoria»; Alonso de Alfaro, 176, v. 19: «Faltaste, oh gran Belardo, no moriste» y vv. 90-92: «A Belardo te dieron de prestado / y lo que es mejoría no se llora, / aunque el mar abone lo llorado»; Pedro de Morales, 218: «Desde que fue pastor tierno Belardo...»; Antonio de León, 232, vv. 448-449: «[...] Belardo tal vez con versos sabios / se lamentó, pastor de sus agravios»; Moncada, 367, vv. 956-961: «[...] Si acaso / llegó de la muerte el día / del padre de la poesía, / según lo dice el Parnaso, / de aquel Belardo...»; el *alter ego* pastoril de Lope aparece también en los vv. 1658 y 2191.

66. En Pérez de Montalbán (2001: 349, v. 326).

67. En Vega, *Obras selectas* (1991: 325); el poeta vuelve a incrustar el sintagma en una comedia tardía, *Por la puente, Juana*, en boca de la protagonista quien, creyendo que su amado don Diego ha tratado el casamiento con doña Antonia, da rienda suelta a su desesperación, exclamando: «Aquí se acabó mi vida, / aquí dio fin mi tragedia; / [...] / Aquí fue Troya, aquí mi suerte ordena / que tenga vida yo para más pena» (1991: 1300).

68. Balmaseda, en Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, respectivamente, p. 149, vv. 10-12, y p. 153, vv. 166-171.

Con respecto a la envidia, en muchos casos el motivo se elabora en relación con las alusiones a los enemigos literarios de Lope; en otras, sirve tan solo como pretexto laudatorio.⁶⁹ Ciertamente es un auténtico *leitmotiv* de la *Fama póstuma*. Entre los panegiristas que lo traen a colación recordemos a Antonio Hurtado de Mendoza, Strata y Spínola, Antonio López de Vega, Godínez, Bernarda Ferreira de la Cerda, Francisco de Rojas, Alfonso de Batres, Francisco de Medrano, Alonso de Alfaro, Pellicer, Vélez de Guevara, y un largo etcétera.⁷⁰

Adviértase que el propio autor madrileño había otorgado a dicho motivo un lugar privilegiado en la construcción de su imagen emblemática en los preliminares de sus libros cultos. En el retrato de la *Arcadia*, que se repite en la príncipe del *Isidro*, aparece el lema «Quid humilitate invidia». También en la portada del *Peregrino* se incrusta la dicción «Velis nolis invidia».⁷¹

En cuanto a la penuria material, Pérez de Montalbán la utiliza como argumento para exaltar la generosidad del maestro: «Fue el poeta más rico y más pobre de nuestros tiempos. Más rico, porque las dádivas de los señores y particulares llegan a diez mil ducados [...] Y fue también el más pobre, porque fue tan liberal que casi se pasaba a pródigo y tuvo tan encendida caridad que jamás le pidió pobre limosna en público o en secreto que se la negase, antes bien se la daba doblada si era vergonzante [...] Gastaba en pinturas y libros sin reparar en el dinero, y así le vino a quedar tan poco de cuanto tuvo que apenas dejó seis mil ducados en casa y muebles».⁷²

Valdivielso, en sus tercetos encadenados, deja la palabra al poeta difunto quien dirigiéndose a la pobreza y a la necesidad, dice respectivamente «ya no tengo que temerte», «no puedo padecerte».⁷³

Francisco de Rojas admite: «de todos fue en la vida venerado, / y nadie le premió sino es la muerte»,⁷⁴ vinculando de manera implícita la pobreza del autor a la ingratitud de los Grandes. Algo parecido hace Pellicer en su *Urna sacra*, al afirmar: «Con ser Lope estimado de los pontífices, favorecido de los reyes y gozando igual el aplauso de potentados y repúblicas, vivió siempre desacomodado».⁷⁵

La idea expresada por Fernando en *La Dorotea*, que encabeza los prolegómenos de este trabajo, remite a la prodigiosa y abrumadora capacidad creadora

69. Cf. Di Pastena, en Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, XCIII.

70. En Pérez de Montalbán, *Fama póstuma* (2001): Hurtado de Mendoza, 51, v. 8; Strata y Spínola, 57, vv. 5-11; López de Vega, 75, v. 133; Godínez, 122, línea 182 y 126, línea 346; Ferreira de la Cerda, 85, v. 44 y 92, vv. 305-306; Rojas, 101, v. 11; Batres, 115, vv. 28 y 40; Medrano, 173; Alfaro, 177, vv. 31 y 99; Pellicer, 188; Vélez de Guevara, 244, v. 36.

71. En Profeti (1999).

72. Pérez de Montalbán (2001: 30-31).

73. En Pérez de Montalbán (2001:65, vv. 88 y 90).

74. En Pérez de Montalbán (2001: 101, vv. 14-15).

75. En Pérez de Montalbán (2001: 199).

del autor difunto. El viejo Lope traduce su parábola vital en pliegos en su *Égloga a Claudio*, publicada póstuma en la *Vega del Parnaso* (1637): «[...] sale (¡qué mortal porfía!) / a cinco pliegos de mi vida el día»,⁷⁶ y en varias circunstancias se jacta de haber compuesto un número hiperbólico de comedias. En el «Prólogo del teatro a los lectores» de la *Parte XI* (1618), el poeta, quejándose de los memoriones y de los editores sin escrúpulos que publican sus textos estragados, reivindica que la cantidad de comedias escritas para esa fecha corresponde ya a «ochocientas». ⁷⁷ En el prólogo de la *Parte XX* (1625), señala al lector que hasta la fecha ha compuesto «mil y setenta»⁷⁸ piezas. En la citada epístola a Claudio Conde, Lope alude al «número infinito / de las Fábulas cómicas» para especificar en seguida que dicho guarismo suma a «Mil y quinientas». ⁷⁹

Dichos aspectos no solo forman parte de la autocelebración autorial, sino que resultan muy elaborados por los panegiristas de la *Fama*. Pérez de Montalbán, en su biografía, asienta: «Escribió él solo más en número y en calidad que todos los poetas antiguos y modernos [...] Las comedias representadas llegan a mil y ochocientas. Los autos sacramentales pasan de cuatrocientos. Los libros y papeles impresos, muchos...». ⁸⁰ Godínez, en su *Oración fúnebre*, lo define como «el poeta de cinco mil versos, el escriptor más numeroso de obras sin número». ⁸¹ Gaspar Dávila afirma: «Noventa mil pliegos suma / quien de sus escritos sabe». ⁸² Nicolás de Prada y Ribera, dirigiendo sus alabanzas al poeta difunto, apunta en su romance: «Tu vida fue dilatada / no porque fue lo vivido / quince lustros, mas porque / te fue cada instante un libro». ⁸³ Carlos de Balmaseda, en su larga elegía, aprovechando a su vez el juego entre años vividos y obras realizadas, declara: «Tanto escribió, en estilo heroico y llano, / que quince lustros que vivió son breves / para lo mucho que copió su mano». ⁸⁴ Luis de Belmonte, en su romance encomiástico, también se dirige al Fénix en un tiempo presente que pretende afirmar la eternidad de la fama lopesca, subrayando: «Tanto volumen escribes, / tan de todo noticioso, / que los de siglos futuros / en tu imitación tan cortos / han de pensar todavía / que escribes más que yo ignoro». ⁸⁵ Incluso Pellicer en su *Urna sacra* celebra con tono hiperbólico y estilo paradójicamente culterano la asombrosa producción literaria lopesca: «Fue

76. Vega, *Égloga a Claudio*, 292.

77. Vega, «Prólogo del teatro a los lectores», *Parte XI*, I, 44.

78. Vega, «Prólogo», *Parte XX*, en Case (1975: 236).

79. Vega, *Égloga a Claudio*, 295.

80. Pérez de Montalbán (2001: 31).

81. En Pérez de Montalbán (2001: 118); más adelante Godínez remacha: «La abundancia fuera increíble sin el testimonio de sus escritos, sin la fe pública de los teatros en tantas ciudades, en tantos reinos» (Pérez de Montalbán 2001: 123).

82. En Pérez de Montalbán (2001: 129).

83. En Pérez de Montalbán (2001: 145, vv. 25-28).

84. En Pérez de Montalbán (2001: 154, vv. 196-198).

85. En Pérez de Montalbán (2001: 164, vv. 73-78).

la boca de Lope una animada lira que, pulsada con el plectro de su ingenio, resonó no solo en el ámbito de tres mundos, pero en el cóncavo de once esferas suspendiendo su conciento unos y otros globos, cantando más él solo que todos los poetas griegos y latinos juntos en el número y aun en la bondad». ⁸⁶ Antonio de León, en su larga silva laudatoria, alude al exorbitante número de comedias del Fénix, destacando: «testigo es este docto anfiteatro, / que en repetido turno / mil y ochocientas veces el teatro / vio con admiración de tanta suma / otros tantos milagros de su pluma»; también retoma el motivo de la imbricación entre vida y literatura para contar los pliegos que el autor madrileño ha podido escribir a lo largo de sus setenta y tres años: «ciento y treinta y tres mil dice la fama». ⁸⁷ Josep de Cisneros, en la misma línea, se dirige al escritor difunto en un soneto, subrayando: «Viviste por setenta primaveras / y obraste por un término infinito. / No vivieras a cuenta de lo escrito / porque sin fin, pues es sin fin, vivieras». ⁸⁸

Por último, me parece oportuno advertir que el Aplauso en la jornada I de las *Honras a Lope de Vega en el Parnaso* reconoce a la comedia, genuina creación del Fénix, ese estatuto elevado que a él, por falta de linaje, se le ha negado siempre:

Dama de humildes principios,
mas ya de blasón tan alto
que borra con lo presente
la nota de lo pasado.
La Comedia es la que digo,
princesa de los teatros,
hermoso aliento de buenos
y grave ejemplo de malos. ⁸⁹

Dicha apología del teatro le hubiera encantado al poeta difunto, quien, años después de publicar el *Arte nuevo*, había vuelto a empeñarse con mucho ahínco en defender la comedia frente a los clásicos, insertando sus afirmaciones militantes en textos y paratextos tardíos. ⁹⁰

La fortuna editorial de la *Fama póstuma* es prácticamente nula, puesto que se vuelve a editar casi un siglo y medio después de la *editio princeps* en la colección de Sancha, ⁹¹ por lo que no realiza lo que promete y anuncia su título, es

86. En Pérez de Montalbán (2001: 202).

87. En Pérez de Montalbán (2001: 234, vv. 533-537 y 236, v. 599).

88. En Pérez de Montalbán (2001: 295, vv. 5-8).

89. En Pérez de Montalbán (2001: 342, vv. 37-44).

90. Cf. Romera-Navarro (1933: 190); Sáez Raposo (2011: 176): «parece existir un rebrote en la voluntad por defender sus planteamientos entre los años 1623-1625, una década y media después de publicado el *Arte nuevo*».

91. Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: xcix); el estudioso italiano destaca al respecto que un «homenaje a un autor es un producto comercialmente perecedero».

decir, que el renombre del Fénix se mantenga inalterado en la posteridad. Pese a su grandeza, Lope está destinado a que la posteridad le reconozca a duras penas una relativa popularidad en los reducidos confines nacionales.

¿Y después?

Desde luego, no es este el lugar para reconstruir la fortuna posterior de Lope a partir del siglo XVIII. Me limito, pues, a unas breves consideraciones.

Sala Valldaura sintetiza cómo Lope «fue leído y visto en el Setecientos»:92 admirado como lírico, es atacado por su poética dramática y por representar el mal gusto barroco, si bien incluso sus detractores no pueden hacer menos de reconocer su talento y excepcional capacidad creadora. En cuanto a su presencia en las carteleras teatrales, la mayoría de las piezas que se representan —y no son muchas— son refundiciones, porque se prefieren las «comedias de teatro» al estilo calderoniano. A finales de la centuria, por los cambios que se producen en el gusto teatral y estético se empieza una reivindicación de su teatro, pero su fama ya no puede competir, por ejemplo, con la de Cervantes. El jesuita expulso Antonio Eximeno, ya cercano al clima romántico, reconoce la grandeza lopesca y la talla europea de su dramaturgia, al afirmar: «A no haber cerrado los ojos y tapádose los oídos a las reglas de los unitarios, ni Inglaterra hubiera tenido un Shakespeare, ni España un Lope de Vega».93 Pero se trata de una voz aislada.

Según destaca Oleza la imagen posterior de Lope arranca del Romanticismo alemán que recupera a Calderón para dejar de lado al Fénix.94 De manera especial, los hermanos Schlegel, Tick y otros, sin casi leerle, evalúan su fecundidad de forma negativa, denunciando su composición dramática superficial e invertibrada. Encomiable es el esfuerzo del conde de Schack para reconocerle su valor excepcional: «hombre extraordinario, cuyo singular ingenio lo hizo el dominador y creador del teatro español por espacio de medio siglo».95 Para bien o para mal se le interpreta como el poeta nacional-popular, y se aprecian sobre todo sus dramas contra la tiranía, *in primis* *Peribáñez* y *Fuenteovejuna*, fijando parte del canon aún vigente.

Por lo demás, ni la celebración del tricentenario de la muerte en 1935, con las inherentes y contradictorias repercusiones ideológicas,96 ni la de su na-

92. Sala Valldaura (2000: 163).

93. Cito por Sala Valldaura (2000: 183).

94. Oleza (1995: 121): «Lope fue el precio que Friedrich Schlegel, con su severa crítica, hizo pagar al teatro español para poder entronizar a Calderón en el parnaso romántico europeo».

95. Cito por Oleza (1995: 122).

96. Florit Durán (2000: 107): «Las turbulentas circunstancias políticas y sociales que se vivieron en España durante la celebración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega hicieron que la figura y la obra del Fénix se convirtieran en una bandera de combate alzada por las dos facciones enfrentadas. Cada una de ellas reinterpretó y manipuló ideológicamente a Lope».

cimiento en 1962, con las múltiples actividades académicas y teatrales que la misma origina, obtienen que a Lope se le devuelva la primacía que le habían reconocido los contemporáneos, y se le reconozca el puesto que merecería en el Parnaso occidental. Más bien, en gran parte ambas celebraciones contribuyen a asentar el cliché del gran poeta nacional, o, para decirlo con palabras de Entrambasaguas, del «símbolo del temperamento artístico español»,⁹⁷ restándole su dimensión europea.

Ni siquiera el peculiar rescate que algunos magnos autores españoles del siglo xx hacen de su escritura —pensemos tan solo en la pluma poética y dramática de García Lorca que tanto le debe al Fénix de los Ingenios, y no solo en calidad de director de *La Barraca*⁹⁸— logra revitalizar su mito y situarlo entre los clásicos europeos. En ocasión del gran éxito de su montaje de *La dama boba*, el granadino escribe con su prosa sugerente: «Lope de Vega, múltiple, llega al paisaje de Shakespeare con su tragedia *El caballero de Olmedo* y abre la puerta de esta *Dama boba* al aire de espejos y violines amarillos, donde respira Molière, o el aire lleno de pimienta, donde suenan los cascabeles de Goldoni».⁹⁹ Pero sus atinadas palabras no se revelan seminales.

Por más señas, un comentario que Montesinos entrega a la imprenta en la década de los treinta sigue manteniendo hoy toda su vigencia:

si entre los españoles se hiciera una encuesta sobre nuestros grandes poetas líricos no es probable que Lope saliera muy favorecido. Los prejuicios acumulados en torno a nuestro gran poeta parecen indeterrables; todos los prejuicios que a su arte se refieren son difíciles de desarraigar porque su comprobación o repudio exigen una lectura abrumadora.¹⁰⁰

Así, pues, un aspecto que en su época se encarecía especialmente (la *Fama póstuma* lo testimonia), es decir su inagotable capacidad creadora, a posteriori constituye, a todas luces, el obstáculo principal para su apreciación y popularidad.

La fortuna crítica del Fénix de los Ingenios, si bien hoy en día vive un momento álgido gracias a la labor de investigadores de varios países, continúa presentando lagunas enormes, dado que su inmensa producción poética atrae un número limitado de estudiosos, que en la tríada de poetas del canon aurisecular Lope dista de ocupar la primera posición y, finalmente, que de su cuantioso corpus dramático se suelen estudiar unas pocas comedias. Así y todo, en tiempos muy recientes la figura del madrileño se ha convertido en un fenómeno mediático con el rescate de los archivos, edición, publicación y

97. Cito por Florit Durán (2000: 117).

98. Cf. Trambaioli (2009a) y Soria Olmedo (2016).

99. Cito por Soria Olmedo (2016: 297).

100. Cito por Florit Durán (2000: 108).

promoción de una pieza que se creía perdida: *Mujeres y criados*,¹⁰¹ si bien tanto bombo y platillo no ha logrado superar las fronteras españolas, fuera de los circuitos académicos.

Queda el hecho de que a nivel planetario y entre un público de no especialistas la fama de Lope de Vega no es comparable, ni mucho menos, a la de Cervantes, ni a la de Shakespeare, dramaturgo que ha tenido la suerte de escribir su teatro en un país que se anunciaba como la nueva potencia política mundial al tiempo que España, presumiendo ser el imperio donde nunca anochece, estaba empezando su inexorable parábola descendiente. Una prueba de ello es que la única película que se ha rodado sobre la aventurosa y agitada existencia del Fénix —que, dicho sea de paso, bien podría ofrecer material para una serie de televisión larga y exitosa— es decir *Lope* de Andrucha Waddington (2010), no ha tenido ninguna resonancia fuera de España. Todo lo contrario con respecto a *Shakespeare in love* de John Madden que ha sabido cautivar el interés de un público internacional, pese a una base histórica inconsistente, precisamente gracias a la fama indiscutible de la que el autor inglés sigue disfrutando por doquier. Por no decir que del corpus teatral del inglés —cuantioso pero no abrumador— se han sacado decenas de películas y de programas de televisión, mientras que del inmenso repertorio dramático lopesco tan solo *El perro del hortelano* y *La dama boba* han visto una realización cinematográfica, con resultados diametrales. Además, ni siquiera la magnífica película de Pilar Miró ha tenido una circulación internacional fuera del ámbito universitario.

Sin ir más lejos, Italia es, sin duda alguna, el país europeo en que Lope en su época e inmediatamente después de su muerte alcanza la mayor fama. Tanto es así que con motivo de su fallecimiento en 1636 se publican en Venecia las *Essequie poetiche ovvero lamento delle muse italiane in morte del signor Lope de Vega...*, corona fúnebre que, si bien parece ser una hábil falsificación del embajador español en la Serenissima, Juan Antonio de Vera,¹⁰² testimonia la celebridad alcanzada por el poeta madrileño en los territorios italianos. Ahora bien, si en los siglos XVII y XVIII el teatro de Lope goza de una difusión editorial relevante además de múltiples adaptaciones en los distintos ambientes teatrales de la península, sobre todo en el contexto napolitano,¹⁰³ hoy en día es un autor prácticamente desconocido, que no cuenta con ninguna presencia en las carteleras de los teatros y ni mucho menos con un público lector, pese

101. Me refiero, por supuesto, a la labor de Alejandro García Reidy y del equipo PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona.

102. Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: xx-xxi), da cuenta de la ingeniosa mistificación del embajador, trazando un estado de la enrevesada cuestión crítica.

103. Cf. Marchante Morajeo (2007) y Magnaghi (en prensa). Para más detalle, vid. mi bibliografía sobre el intercambio de los modelos teatrales entre Italia, España y Francia en los siglos XVI-XVIII en la página web de «La casa di Lope», Università di Roma tre.

al benemérito esfuerzo de estudiosos de la talla de Maria Grazia Profeti.¹⁰⁴ Con respecto a sus versos no dramáticos, los únicos textos que el lector italiano tiene al alcance —fundamentalmente en bibliotecas o en ventas de ocasión en la red— son el *Arte nuovo*, al cuidado de Profeti,¹⁰⁵ *La Gatomaquia*, en la versión de Gasparetti o en la de Alda Croce,¹⁰⁶ y los *Soliloqui di un'anima a Dio* también al cuidado de Gasparetti;¹⁰⁷ en cuanto a la prosa de ficción, *La Dorotea* cuenta con dos traducciones,¹⁰⁸ y *Las novelas a Marcia Leonarda* con una versión de Ambrosi.¹⁰⁹ Por supuesto, doy cuenta de la recepción italiana actual por conocerla de primera mano, pero me consta que algo muy parecido ocurre en los demás contextos culturales europeos.

Bien mirado, ni siquiera los aspectos más escabrosos de su biografía, que para un público de no especialistas podrían resultar especialmente intrigantes, es decir, su naturaleza de amador serial y su tendencia a proyectarse en personajes de ficción resultan funcionales para la reafirmación de su fama póstuma, aunque en el campo de la creación literaria han conseguido cautivar el interés de unos contados autores. Torres Nebrera ha reseñado tres piezas teatrales basadas en aspectos y episodios de la atormentada vida sentimental del dramaturgo: *Don Lope de Vega Carpio* (1849) de Manuel García Muñoz, ejemplo de alta comedia decimonónica; *Elena Osorio* (1958) de Luis Escobar, que nos presenta a un poeta «burlador que corre de amante en amante»,¹¹⁰ y *El mejor mozo de España* (1962) de Alfonso Paso, obra surgida en el clima favorable de las celebraciones por los cuatrocientos años del nacimiento del escritor madrileño. Sin embargo, ninguna ha llegado a tener un éxito de taquilla, adscribiéndose sin más a la categoría de la curiosidad literaria.

Lo mismo vale para dos novelas que, según me consta, no han tenido ningún eco. La primera es *Amarilis*, del mejicano Antonio Sarabia, quien intenta recrear el mundo de los amores lopescos. La segunda se titula *La virgen de Lope de Vega*, del historiador Pedro García Martín, quien, ya en el siglo XXI, ha intentado seguir convirtiendo en literatura los presuntos amoríos lopescos que se

104. Profeti, además de haber fomentado el estudio de las traducciones y adaptaciones del teatro de Lope y más en general de la Comedia Nueva en Italia y Francia, a través de una serie de volúmenes publicados por la Editorial Alinea de Florencia, en tiempos recientes ha coordinado un volumen con cinco ediciones bilingües castellano-italiano de sendas piezas lopescas: *La dama boba*, *Los melindres de Belisa*, *Fuente Ovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*; con anterioridad, la colección de clásicos de B.U.R. contaba con varias traducciones de Gasparetti de comedias lopescas, como *La dama sciocca*, *Castigo, non vendetta* e *La schiava del suo innamorato*, la mayoría publicadas en la década de los sesenta del siglo XX.

105. Profeti (1991) y Vega (1999).

106. Vega, *La Gattomachia*, respectivamente (1932 y 1983).

107. Vega, *Soliloqui di un'anima a Dio*.

108. Vega, *La Dorotea* (1940 y 2011).

109. Vega, *Novelle per Marzia Leonarda* (2006).

110. Torres Nebrera (2001: 114).

ocultarían detrás de las tres poetisas extranjeras desconocidas que participan con sendas elegías en la *Fama póstuma*, a saber: la portuguesa señora Elisa, la francesa madame Argenis y la italiana madona Fenice.¹¹¹

Conclusión

Frey Alonso Pérez Serafino, en su canción elegíaca ofrecida al poeta difunto en la *Fama póstuma*, afirma: «Todos solían decir ‘esto es de Lope’, / pero desde hoy dirán ‘Lope es de todos’». ¹¹² No obstante, la posteridad ha decretado que el gran Lope de Vega ya es tan solo de los pocos apasionados que intentamos mantener viva su memoria con todos los medios, sin lograr que, fuera de España, esta salga de los muy estrechos círculos académicos. En definitiva, al Fénix de los Ingenios, al contrario que a Shakespeare y a Cervantes, por un contrapunto digno de una de sus mejores comedias, le ha tocado muy pronto contentarse de un papel de segundón, por múltiples y complejas razones histórico-culturales que nada tienen que ver con su talla de proteico escritor y de sublime poeta lírico.

111. García Martín (2011).

112. Pérez de Montalbán (2001: 276).

Bibliografía

- AMEZÚA, Agustín G. de, «Unas honras frustradas de Lope de Vega», *Revue Hispanique*, 81.2 (1933), 225-247.
- BERSHAS, Henry N., «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, 31 (1963), 109-117.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay burlas con el amor*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1981.
- CANONICA, Elvezio, «*La fingida Arcadia*: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana», *El ingenio cómico de Tirso de Molina, Actas del II Congreso Internacional (Pamplona, 27-29 de abril de 1998)*, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (ed.), Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Revista Estudios, 1998, 33-46.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila-Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1975.
- CASTRO, Guillén de, *El pretender con pobreza, TESO (Teatro Español del Siglo de Oro. Base de datos de texto completo)*, CD-Rom, Chadwick-Healey España, 1997-98.
- CAYUELA, Anne, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, 14 (1995), 73-83.
- CIVIL, Pierre, «De l'image au texte: portrait de l'auteur dans le livre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles», *Le livre et l'Édition dans le monde hispanique. XVI^e-XVII^e siècles. Pratiques et discours paratextuels, Actes de Colloque International*, Michel Moner y M. Lafon (ed.), Grenoble, Université Stendhal, Grenoble III, 1992, 45-62.
- Diccionario filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)*, vol. I, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Editorial Castalia, 2010.
- DÍEZ BORQUE, José María, «El poeta, escritor de comedias. Sobre la vida y situación del escritor de comedias en el XVII (Lope de Vega). Consecuencias literarias», *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, 91-117.
- EGIDO, Aurora, «La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope», «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 de febrero de 1999)*, vol. I, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea Editrice, 11-49.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, José María Díez Borque (ed.), Madrid, 1998, 215-231.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura», *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000), 107-124.
- GARCÍA MARTÍN, Pedro, *La virgen de Lope de Vega*, s.l., Atanór Ediciones, 2011.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Frankfurt am Main, TC/12, Iberoamericana, Vervuert, 2013.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Nueva biografía de Lope de Vega*, 2 vols, Madrid, Atlas, 1974.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «*La Arcadia de Lope en la escena de Tirso*», *Estudios*, 5 (1949), 303-320.
- MAGNAGHI, Serena, «Lope de Vega en los escenarios napolitanos del siglo XVII», en Anejo *Criticón*, 2016, en prensa.
- MARCHANTE MORALEJO, Carmen, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- MORETO, Agustín, *El Cristo de los milagros, TESO (Teatro Español del Siglo de Oro. Base de datos de texto completo)*, CD-Rom, Chadwick-Healey España, 1997-98.
- , *El desdén con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, intr. John E. Varey, Barcelona, Crítica, 1999.
- OLEZA, Joan, «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995), 119-135.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2001.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Fuenterrabía, Editorial Nerea, Colección Arte, 1999.
- PROFETI, Maria Grazia, «Il Pellicer e la sua Idea de la comedia de Castilla, deducida de las obras cómicas del doctor Juan Pérez de Montalbán», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Università di Pisa, 1966, pp. 184-231.
- , *In forma di parole. Lope de Vega. Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Padova, Liviana Editrice, 1991.
- , «I ritratti del «Fénix de los Ingenios»», en *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea Editrice, 1999, 45-70.
- , *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel Ed. Reichenberger, 2002.
- , «Un escritor 'moderno': Lope de Vega», *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (ed.) con la colaboración de Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, 345-360.
- (dir.), *Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes. Il teatro dei Secoli d'oro*, Milán, Bompiani (Classici della Letteratura Europea), 2014, vol. I.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Entre bobos anda el juego*, ed. Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, «Lope de Vega y su autoridad frente a los antiguos», *Revue Hispanique*, 81 (1933), 190-224.
- ROZAS, Juan Manuel, «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de senectute», «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, 73-131 y 132-168.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009.

- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El otro 'Arte nuevo': cuestiones de preceptismo dramático en las dedicatorias de las comedias de Lope de Vega», *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea Editrice, 2011, 173-183.
- SALA VALLDAURA, Josep María, «Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII», *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000), 163-193.
- SARABIA, Antonio, *Amarilis*, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1991.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «De Lorca a Lope», *Anuario Lope de Vega*, 22 (2016), 287-309.
- SUBIRATS, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral a la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, 79,3-4 (1977), 401-479.
- TIETZ, Manfred, «El nacimiento del 'autor' moderno y la conflictividad cultural del Siglo de Oro: cultura teológico-clerical *versus* cultura literario-artística laica», *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (ed.) con la colaboración de Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, 439-459.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Lope, personaje de comedias», *Anuario Lope de Vega*, 7 (2001), 105-125.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca: un homenaje a Lope de Vega», *Theatralia*, 11 (*Federico García Lorca y el teatro*, coord. Jesús Maestro) (2009a), 197-209.
- , «Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política», *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2009b, 167-191.
- , «Lope de Vega ante la *tragicommedia* de Giovan Battista Guarini», *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (20-23 de julio de 2009), Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo, 2010, 1013-1023.
- , «'Aquí Senado se acaba...': normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuevo*, Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea Editrice, 2011, 185-198.
- , «Bernardo del Carpio y los comienzos de la autopromoción del joven Lope de Vega», «*Callando pasan los ligeros años...*»: *El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*, Héctor Brioso Santos (ed.), y con la colaboración de Alexandra Chereches, Madrid, Liceus, 2012, 69-90.
- , «En el taller de la refundición de una comedia lopeveguesca: *El Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento* de Agustín Moreto», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 23 (2013), 258-281, en-línea.

- , «Pintura e intertextualidad: de *Los Ponces de Barcelona* de Lope de Vega a *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca», *Plumas y pinceles son iguales. Teatro y pintura en el Siglo de Oro*, Lola González (ed.), Lleida, Universitat de Lleida, 2015a, 111-130.
- , *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, [Biblioteca Filológica Hispana 166], Madrid, Visor Libros, 2015b.
- , «El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo», *El duque de Medina Sidonia: Mecenazgo y renovación estética*, José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (ed.), Huelva, Universidad de Huelva, 2015c, 203-228.
- , «El galán pobre en el teatro de Lope de Vega: entre autobiografía y ficción», *Estrategias picarescas en tiempos de crisis*, Amaranta Saguar y Hannah Schlimpen (ed.), Folke Gernert y Miguel García-Bermejo Giner (dir.), Trier, Romanistik Trier, 2016, en línea.
- VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1990.
- , *La Dorotea*, trad. Alda Croce, Bari, Laterza, 1940.
- , *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 2002.
- , *La Dorotea*, texto bilingüe español-italiano al cuidado de Carmen Benavides, Giuseppe Grilli y Blanca Perrián, Roma, Nuova Cultura, 2011.
- , *Égloga a Claudio, Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, II, 290-296.
- , *La Gattomachia*, trad. Alda Croce, Adelphi, 1983, 4ª ed.
- , *Novelle per Marzia Leonarda*, trad. Paola Ambrosi, intr. Maria Grazia Profeti, Venezia, Marsilio, 2006, 2ª ed.
- , *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, al cuidado de Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori, 1999.
- , *Por la puente, Juana, Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, I, 1279-1306.
- , «Prólogo del teatro a los lectores», *Parte XI*, Barcelona / Madrid, PROLOPE, Universitat Autònoma de Barcelona / Gredos, 2012, I, 43-44.
- , *Soliloqui di un'anima a Dio*, trad. Antonio Gasparetti, Milano, Edizioni Paoline, 1958.
- WILSON, Edward M., «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», *Ábaco. Estudios sobre Literatura Española*, n. 3 (1970), 49-85.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1993.
- , *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.



La identidad autorial en la *Ortografía castellana* de Mateo Alemán¹

María Heredia

Universidad de Huelva
maria.heredia@dfesp.uhu.es

Recepción: 04/05/2016, Aceptación: 19/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

En 1609 Mateo Alemán publicó en México su *Ortografía castellana*, un breve tratado de ortografía que contiene valiosas apreciaciones sobre la ortografía del castellano, pero también los relatos de momentos cruciales de su vida. A través de esta obra, se observa cómo Alemán construye su presentación como autor, y se espigan los motivos que le condujeron a escribirla y publicarla, así como se analiza la obra en función de su contexto, es decir, la corriente gramaticista de los siglos XVI y XVII.

Palabras clave

Mateo Alemán; *Ortografía castellana* (1609); ortografía; ideas lingüísticas; identidad, autor; autobiografía

Abstract

The authorial identity in Mateo Aleman's Castilian Orthography

Mateo Alemán published his *Ortografía castellana* in Mexico in 1609. It was a short essay that contained valuable remarks about castilian orthography and several stories about key moments of his life. In this paper we can see how he tried to make a name as an

1. El presente estudio se enmarca en el proyecto de tesis doctoral *La lengua de Mateo Alemán*, financiado con la Ayuda para contratos predoctorales de Formación del Profesorado Universitario (FPU 14/00067) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Asimismo, se encuentra respaldado por los proyectos de investigación MINECO FFI2015-63501-P y PAIDI HUM-7875.

author through the aforementioned work, which is reviewed and contextualized into the gramaticist trend of the sixteenth and seventeenth centuries, elaborating on the reasons that made Alemán write it.

Keywords

Mateo Alemán; *Ortografía castellana* (1609); orthography; linguistic ideas; individuality; author; autobiography

«Las palabras quedan impresas en los ánimos, que son eternos, como presto lo veremos, y los escritos nos los dejaron en hojas de palmas, cortezas de árboles, cañas del Ejito y tablas de cedro, lo cual se gastó con el tiempo, y lo mismo será del papel, como materia más delicada y fácil»
Mateo Alemán, *Ortografía castellana*, «Problema»²

El peso de la identidad del autor en la propia obra va ganando terreno a lo largo del XVI, y es fenómeno a su vez muy presente en la cadena de novedades que proponen escritores como Mateo Alemán, que revolucionaron de esta suerte géneros literarios de raíz. En su *Ortografía castellana* no se limita a engazar un listado de normas y grafías, sino que entrevera a estas observaciones y reglas una sutil autobiografía en la que la gramática parece fundirse con la vida. Si por un lado detalla sonidos del castellano, asesora sobre el correcto uso de tildes o signos de puntuación y propone toda una reforma de las grafías, por el otro vuelve a ofrecer al lector una imagen de sí mismo muy acorde con las obras hasta entonces por él publicadas, en especial, el *Guzmán de Alfarache* y el *San Antonio de Padua*, si bien ahora desde una perspectiva distinta.

La imagen autorial en la *Ortografía castellana*

La composición de una obra del tema y marcada orientación pedagógica de la *Ortografía castellana* no parece encajar en una trayectoria consagrada a la escritura literaria y la vida religiosa como la de Mateo Alemán. No obstante, como se verá, la *Ortografía castellana* es obra que responde a una muy consciente planificación del mismo autor en el conjunto de lo que supone su proyecto de vida, con esa acu-

2. Fol. 82 r.º, 17-22.

sada inclinación a la reforma de las malas costumbres. A pesar de no ser ortógrafo, maestro de escuela, profesor universitario, maestro calígrafo, gramático o impresor, Mateo Alemán tiene mucho que decir acerca de ortografía, por lo que no en balde decide anteponer esta obra a muchos otros proyectos literarios. Pero falta aclarar qué razones podía albergar el autor para ponerse en el ojo del huracán de una disputa que, aparentemente, le quedaba muy lejos. En el prólogo al lector de la *Ortografía*, nos ofrece toda una declaración de intenciones: la causa que lo mueve es «lígítima, honesta y necesaria» (2014: 309); esto es, «intentar desarraigar del entendimiento lo que ya en él parece carácter indeleble; fue *leche con que se crió*, hábito que se vistió y uso de que hizo ley, tradición o traición de los antiguos». Dicho en otras palabras, su propósito es reformar las malas costumbres ortográficas que, en la obra, reciben idéntico trato a los malos hábitos en el *Guzmán*. La ortografía adquirió para Alemán, un hombre «dedicado con tanto empeño al examen y crítica de la conducta» (Navarro Tomás, en Alemán 1950: XXXIX), al igual que la ética y el comportamiento, una trascendencia vital, puesto que era una cuestión de «rectitud de principios lógicos y éticos». No extraña así que la ortografía etimológica quede definida desde el principio de la novela como «lo que un viejo abuso tiene tan canonizado, tan ejecutoriado y notorio» (2014: 309).

Resulta muy significativo el uso que Mateo Alemán hace de la paremia *leche con que se crió*: no es que sea poco habitual en su obra el empleo de este recurso, como recuerda Calero Vaquera (1999: 85-88), lo destacable en este caso es que con él se alude a las mismas malas costumbres que pretendía remediar el autor: con la locución «fue leche con que se crió», Alemán introduce en su obra el tema del mal en general y de las malas costumbres en particular, lo que conduce a las malas obras, pues mamar en la leche también implica ser «de costumbres heredadas; ordinariamente de las malas (Correas, *Vocabulario* 995)» (Ramírez Santacruz 2014b: 329). Asimismo, la propia ortografía, al aprenderse desde muy niño, puede considerarse la *leche con la que se crió* un hablante o un escritor: la mala ortografía de los maestros deleznable, que tenían como modelo a la mayoría de los ortografistas del siglo XVI, y también podría ser la buena ortografía, como la que propone Alemán.

Hasta el momento, el autor de la *Ortografía castellana* había dedicado su vida a negocios poco fructuosos, así como a las dos obras, ya mencionadas, que publicó antes de partir al Nuevo Mundo. Uno de los propósitos que lo llevaron a escribir las fue contribuir desde la literatura a sanear la moral de la sociedad sevillana, intención a su vez compartida con amigos como Pérez de Herrera, Hernando de Soto, Francisco Vallés o Alonso de Barros: «Todos pertenecían a unas clases intermedias y urbanas de letrados y funcionarios reales y compartían una ideología en la que se mezclaban la moral estoica, el cristianismo, la reforma social y el tacitismo político» (Gómez Canseco 2012: 771)³. Las pretensiones de Mateo

3. Los frutos de esta amistad son descritos por Cavillac (1975: XLVII y 1998: 90) y Márquez Villanueva (1990: 551-554) de manera más extensa.

eran nobles, y sus esfuerzos loables, pero no le bastaron para hacerse un lugar de renombre entre la intelectualidad sevillana, por lo que el reconocimiento de su erudición quedó restringido a un pequeño grupo de amigos. «Mateo Alemán, por lo demás, es en 1599 un integral fracasado» (Márquez Villanueva 2002: 47). Por esta causa, es intención del autor, efectivamente, ofrecer una nueva imagen que llegue a dejar huella en la sociedad, ser recordado como quien por fin consiguió reformar la ortografía: «me nace confianza que, habiendo fallecido, me dirán responsos y volverán a envainar las armas con que agora tratan de ofenderme» (2014: 310). Si bien era difícil que su reforma moral llegara a calar en las costumbres, por lo menos sí esperaba marcar un hito en la tendencia ortográfica, consiguiendo que se adoptara en las escuelas e imprentas de los territorios hispánicos.

La preocupación pedagógica también se abre un espacio en el prólogo. Alemán describe someramente cómo escriben sus tratados y cartillas los maestros que continúan con los malos hábitos etimologistas («poner *Felipe* con *ph*»); intenta así poner al descubierto que lo hacen con el solo objeto de facilitar su propia labor: «[el maestro] tiene a su cargo para enseñar un ciento de niños, y digo poco, siéndole más dificultoso hacerlo a uno que acusarse de insuficiente. Así los doctores con su poca y mala doctrina como si aquellos muchachos nunca hubieran de llegar a ser hombres y tener clara vista» (2014: 311). Él mismo se considera uno de esos hombres que, al llegar a la adultez, «aclaran su vista y se dan cuenta de la mala labor que los maestros ejercieron en su propio caso». Critica con esta contundencia la educación de su época, en la que los niños tardaban, como en su propio caso, cuatro años en llegar a escribir: «los de mi edad lo vieron, ellos lo digan, pues pasaron como yo los mismos puertos, y cómo en cuatro años no acababa el muchacho de solo escribir» (2014: 335). La crítica a la ineficacia pedagógica de su tiempo no termina aquí: como señala Gómez Camacho (2015: 173-175), Alemán se adelanta a su época proponiendo no solo que los maestros sigan sus reformas ortográficas para facilitar el aprendizaje lector y escritor de los alumnos, sino que también promueve la enseñanza simultánea de ambas actividades, esto es, la lectoescritura (2014: 336-337). De esta manera, se enfrenta con su novedosa *Ortografía* a la *auctoritas* que tenía su asiento en la *Orthographia y pronunciación castellana* (1582) de Diego López de Velasco, de fuerte carácter etimologista⁴: había sido aceptada como ortografía oficial en la corte de Felipe II (Esteve 1982: 41) y perpetuada en los tratados de Gregorio López Madera y Francisco Pérez de Nájera en 1601 y 1604, respectivamente. A su vez, Alemán contraría las indicaciones respecto a la iniciación a la lectura y la escritura de todos los tratados que le antecedieron, así como de la *Ratio Studiorum* de

4. En un principio, López de Velasco «propone un sistema en el que se armonicen pronunciación, uso y razón», pero esto enmascara una clara tendencia a la etimología, ya que la pronunciación que defiende es aquella de los que saben pronunciar, y el uso, el de los doctos, esto es, la razón acompañada por los argumentos etimológicos (Esteve 1982: 38).

la Compañía de Jesús (Gómez Camacho 2014: 169). El empeño pedagógico adquiere así una relevancia de primer orden en los objetivos reformadores de Mateo Alemán.

Es probable que a lo largo del año que dispuso Mateo Alemán para preparar su viaje a México ideara un proyecto vital renovador. Había dejado atrás todo lo que le era ingrato, incluyendo su matrimonio, y en su nueva vida deseaba ingresar en la universidad. A los pocos meses de llegar al nuevo mundo, en noviembre de 1609, se le encuentra ejerciendo de contador de la Universidad de México (Henríquez Ureña 1935: 62). Este nuevo oficio no parece casual: Leonard (1949: 317-319) señala la existencia de un primo hermano suyo, el doctor Alonso Alemán, «miembro esclarecido» de la Universidad de México, quien pudo resultar crucial en su decisión de emigrar a Nueva España. Su deseo era entrar en ella por la puerta de las humanidades, e incluso conseguir ser recordado en la historia española como un impulsor de las letras hispánicas. Sus esfuerzos por conseguir un puesto en la Universidad de México no obedecían a una ambición económica, sino a cierta sed de posteridad, muy propia, por otra parte, del oficio del escritor. Desde una plaza de profesor universitario, sus intenciones de reformar la moral y la escritura se revestirían de una autoridad que daría solidez a sus argumentos. Posiblemente esperaba publicar su *Ortografía castellana* para allanar su propio medro universitario, sin olvidar después continuar con la labor de reforma del castellano. No por otra razón se muestra tan convencido de que su obra debería publicarse a su llegada a México:

[...] tuve por justa cosa traer conmigo alguna con que —cuando acá llegase— manifestar las prendas de mi voluntad. Y entre otras elegí sola esta, que me pareció a propósito en tal ocasión, para que por ella se publicase a el mundo que de tierra nueva, de ayer conquistada, sale nueva y verdadera manera de bien escrebir para todas las naciones. Ayuda mucho a esto lo que sin exageración y con evidente verdad se puede a voz viva publicar por el universo: haber aquí generalmente tan sutiles y felices ingenios que ningunos otros conocemos en quanto el sol alumbra que puedan decir ni loarse de hacerles alguna ventaja (2014: 306-307).

Alemán consideraba la ortografía del castellano un pilar de las buenas letras al que todavía no se le había dado la relevancia que merecía: por eso aspira a erigirse en autor-atalaya de la buena y correcta escritura. Gracias a su extraordinaria capacidad de adaptación al medio, se muestra muy consciente de la relevancia de las formas.

Digo, pues, que la letra es entre los ausentes noticia de la voz de los presentes. Quien con mayor propiedad escribiere, dará más bien a entender lo que quisiere y hablará muy mejor, aunque no vale al revés ni arguye siempre la elegante lengua casta pluma; que aquestos a cada paso se hallarán confusos y los otros podrán explicarse, porque conocerán las cosas por sus causas; y esa mayor ventaja tendrán acercándose a los ángeles, la diferencia que hacen de los brutos los que con poco se contentan, y es muy poca (Alemán 2014: 313).

Según su ideario, la ortografía gramaticista, lejos de vulgarizar el lenguaje, lo embellece y lo hace más culto, lo acerca al de los ángeles y lo distancia del de los brutos. Se hace así evidente la sensibilidad de Alemán hacia cuestiones que hoy llamaríamos sociolingüísticas, como también muestra sus conocimientos dialectales al disertar sobre la *s*, la *ç* y la *z*: «conosco que yerro algunas veces con descuido, porque me vuelvo al natural como la gata de Venus, y pecado general en los andaluces, de que no se han escapado los castellanos todos, poner *ç* por *s*, y *z* por *ç*, o al revés» (2014: 430-431).

En el segundo capítulo expresa su ideal ortográfico:

Vuélvome a el propósito pasado y digo que si vemos ya remediada en el escrebir tanta parte, qué dificultad se puede ofrecer en lo que resta, siendo lo menos ya después de las letras formadas irlas usando legal y ortógrafamente quanto a nosotros toca, escribiendo como hablamos para que otros nos entiendan con facilidad quando escrebimos y de nuestro escrebir vengan ellos a hablar según y de la manera que hablamos (2014: 337).

De esta forma enuncia Alemán el principio ortográfico de Quintiliano⁵, que lo lleva a consignar por escrito todas sus propuestas, incluyendo un alfabeto por completo novedoso. De entre todos los ortógrafos renovadores, es el que «termina por incorporar el principio regulador de su ortografía en la definición de la misma» (Maquieira 2006b: 493), que consiste en «una ciencia de bien escrebir» (2014: 345), no solo por adecuar la grafía y el sonido —«Dígase cada cosa como suena, pan el pan, y carne la carne; como está dicho, estampemos con letras las mismas que pronunciamos, no añadiendo ni quitando» (2014: 350-351)—, sino también por incorporar la puntuación a la buena escritura: «Y eso es ir ortógrafo: estar juntamente bien puntuado» (2014: 347). No en balde la puntuación, en la que apenas repararon los ortógrafos del XVI, comienza a adquirir relevancia a partir de la ortografía de Alemán (Maquieira 2006b: 495).

Una cuestión trascendental, que lo llevó a enfrentarse a los ortógrafos anteriores, fue su apreciación del latín. Nebrija comparó la ortografía castellana con la latina, de manera que todo sonido que venía del latín era *voz propria* y el que no parecía provenir de él porque no era fonema latino era *voz impropia*. Al revés lo consideraba López de Velasco: *propio* era el sonido castellano que no provenía del latín, y viceversa (Maquieira 2006a: 378). Como quiera que sea, en ambos casos todavía se está considerando el latín lengua de referencia, pues no por otra razón había sido durante tantos siglos vehículo insustituible de la comunicación culta e internacional. De ahí que los tratados gramaticales del

5. El principio de Quintiliano, «Ego, nisi quod consuetudo optinuerit, sic scribendum quidque iudico quomodo sonat» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, I: VII), era escribir como hablamos y hablar como escribimos, introducido en la tradición ortográfica española a partir de la *Gramática* de Nebrija (2011: 29 [fol. 9 v.º]).

siglo XVI y los discursos de dignificación de las lenguas vulgares argumentaran su defensa del romance equiparándolo, en calidad, al latín, y haciéndolo descender de las lenguas clásicas. Los gramáticos del XVI eran «conscientes de que someter a arte una lengua vulgar es elevarla a la categoría de lengua clásica, equiparada con el latín, el griego o el hebreo; al mismo tiempo, esta labor de dignificación se completa con la búsqueda del origen de dicha lengua vulgar, la cual será tanto más excelente cuanto más se asimile a su lengua madre, de ordinario una de esas lenguas clásicas» (Girón 1996: 689).

La mayoría de los discursos dedicados a dignificar la lengua, anteriores a esta ortografía, argumentaban que el castellano y las demás lenguas vulgares, al ser comparadas con el latín, demuestran pareja dignidad, para lo que se apoyan en los mismos tratados de gramática de las lenguas vulgares así como a su propio desarrollo literario. Sin embargo, es Alemán, una vez más, el que se enfrenta a la *auctoritas* y a la tradición latinista situando la lengua del Lacio definitivamente en el pasado, a diferencia de la actualidad del castellano:

Ellos tienen su vulgar y nosotros la nuestra; llámanse latinos ellos y nosotros castellanos, escriban como quisieren, que acá haremos lo mismo usando de aquellas letras que se acercaren más a las palabras. Y eso es el ser castellanos, diferenciar de todos en todo, no porque nos debiéramos despreciar que mucha parte de nuestro romance nos lo hayan dado romanos, que no me importa ni viene sobre aqueste artículo el pleito, ni sobre que antiguamente con el de los lacios era todo uno aunque diferentes en cuanto a los nombres, pues cuando así fuese, ya ellos y nosotros habemos degenerado con los tiempos y corren al revés que solían, y aun la misma lengua latina, quedando como quedó escrita, es hoy muy otra en todo de cuando floreció en su estado (Alemán 2014: 425).

Alemán ya no compara dignidades, ni aprecia si el castellano tiene la misma entidad literaria del latín. En un arranque de modernidad, aprecia que la clave de la cuestión es la utilización de la lengua como código de comunicación: el latín ha quedado circunscrito al ámbito escrito y es pasado, y la lengua de comunicación de su época es el español. La pretensión nebrisense de que el castellano fuera la lengua vehicular del imperio español se vio así cumplida un siglo después.

Pero hay también otra razón que llevó a nuestro autor a escribir esta obra: como ha estudiado Ramírez Santacruz (2014a), la autobiografía es un hecho constante en la *Ortografía castellana*: «El tratado es una suerte de memorias donde un anciano —solo le restaban cinco años de vida en 1609— regresa a los momentos decisivos de su infancia, a su formación académica, a sus viajes por la Península y a su estancia en la Contaduría Real, entre otras muchas etapas de su vida, para hacer un ajuste de cuentas con la sociedad a partir del fenómeno de la lengua» (2014d: 271-272). Muy posiblemente no se tratara solo de unas memorias. La abundancia de datos biográficos y, sobre todo, de anécdotas, no pueden reducirse a meras evocaciones. Si bien muchas de estas anécdotas son «escenas fundacionales en que Mateo es seducido por el lenguaje» (Ramírez San-

tacruz 2014a: 146), esto solo no explica por qué venían al caso anécdotas como la de Montesdeoca:

Yo conocí en mi niñez a Montesdeoca, soldado viejo que lo había sido del emperador Carlos Quinto, el cual traía colgando del cinto un puñal de orejas de los del tiempo de marras, tan vil y despuntado que apenas con buenas fuerzas lo hicieran entrar por un melón maduro; y decía estimarlo en más que un majuelo que había comprado en mucho precio, y todo el fundamento de su estimación era porque un bisabuelo suyo, de Utrera, lo había dado a su padre para ir en el campo del rey don Fernando el Católico a la conquista del reino de Granada. Son pasiones, no sé si diga naturales por parecerme muy estrañas, indinas de hombres cuerdos hacer algún caso de cosas que debieran más ocupar los muladares que las piezas de sus casas. Esto pasa en la ortografía, que como nuestra vulgar tuvo principios bárbaros —lo cual no niego, ni me nieguen ser de mayor grandeza la generosidad y valor en el hijo de humildes padres que la vituperosa haraganía del que los tuvo nobles y fue degenerando dellos—, escribieron como quisieron o como supieron, diciendo a las vegadas, ome, nusco, alañe, tenudos, fijos, maguer y desaguizado; lo cual después acá se ha venido puliendo y perfeccionando en cuanto a las palabras, dejándose las letras olvidadas y no reparando en ellas (2014: 353-355).

El detalle autobiográfico no es en este caso una digresión que se aleje del tema tratado, ni una fuente de inspiración para construir un suceso ficticio en el interior de una novela. Esos eran los usos dados al material autobiográfico en el *Guzmán de Alfarache*, pero en la *Ortografía castellana* Alemán sigue otra estrategia: la anécdota personal le sirve de ejemplificación para sostener su ideal ortográfico. El soldado Montesdeoca es, pues, una personificación del devenir de la ortografía del castellano. Alemán se pasó un año reuniendo materiales de toda índole para escribir su manual de ortografía: este hecho resulta revelador de su propósito, que fue poner todos esos elementos, además de sus notas personales, al servicio de su ideario ortográfico, lo que nada tiene que ver con una intención autobiográfica independiente. Pero también es cierto que esa mezcla de los dos géneros discursivos, el de tratado ortográfico y el de las memorias, denuncia, a su vez, una inclinación clave en Mateo Alemán, que era dejar su vida escrita para la posteridad; la intención de «trascender a través de la escritura» (Paz 2002: 60). No bastaba con reflejar ficcionalmente a través del personaje de *Guzmán* ciertos episodios de su vida. Le era necesario dar utilidad a otras experiencias vitales, hacer que su trayectoria sirviera para un objetivo mayor. Alemán, consciente de la relevancia de primer orden de la lengua y la literatura en la consolidación de una lengua de cultura nacional, desea formar parte de este proceso de construcción —como escritor, pensador, moralista y también como hombre— salvándose del olvido mediante la elaboración de una voz autobiográfica.

A todas estas motivaciones parciales hay que añadir la intención reformista en el terreno estrictamente ortográfico. Siendo sus propuestas tan numerosas y merecedoras, todas ellas, de un análisis individualizado, nos limitamos a resaltar aquí dos de los planteamientos más llamativos, en relación con sus antecedentes.

Se trata de las propuestas para la *ch* y para la *r/rr*. En cuanto a la primera grafía, Alemán cree que rompe por completo con la concepción del alfabeto, ya que la conjunción de *c* y *h* nada tiene que ver con los fonemas (las *voces*) que representan estas grafías por separado. La propuesta de crear una nueva grafía para un sonido claramente distinto no es novedosa. Ya Nebrija señaló dicha necesidad, mientras que Pedro de Madariaga (1565), y Benito Ruiz en su *Declaración de las bozes i pronunçiaçiones que ái en la lengua castellana* (1587), propusieron grafías nuevas para este sonido: Pedro de Madariaga menciona una *c* escrita al revés y Benito Ruiz una unión de *c* y *h* escritas de manera superpuesta (Esteve 1982: 310-311; 313-314). Mateo Alemán alude a una grafía distinta⁶:

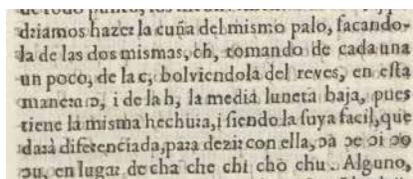


Figura 1.

Sobre la *ch*, capítulo VII (Alemán, 1609: fol. 37 v.º, 12-18).

Se trata de una *c* al revés con la media luneta baja de la *h*, que puede representarse en una grafía nueva, como la siguiente:



Figura 2.

Posible grafía para la propuesta de Mateo Alemán.

En cuanto a la segunda grafía, la de la *r*, de la misma manera que con la *ch*, repara en que puede producirse confusión en el uso de la *r* simple y la *r* doble. Aun reconociendo el parentesco entre ambos fonemas (Nebrija llamaba «tensa» a la vibrante múltiple y «floja» a la simple), puede no estar claro cuándo emplear *r* y cuándo *rr*, pues el empleo de la grafía *r* o el dígrafo *rr* para la vibrante múltiple solo se determina

6. Piñero (1967: 222) señala que es la misma grafía que la que propuso Madariaga. El tipo de imprenta que utiliza sí se corresponde a la que propone Madariaga, pero no así el planteamiento teórico de la nueva *ch*, el cual conllevaría moldear un tipo distinto al que efectivamente utiliza Alemán en su *Ortografía castellana* y que, probablemente por razones económicas, no se moldeó para la impresión de la misma, ya que todavía en *Sucesos de don fray García Guerra y Oración fúnebre* continúa usando esta grafía \mathfrak{c} .

por el contexto. Benito Ruiz ya reconoció la necesidad de hallar una grafía para la vibrante múltiple con el objeto de distinguir ambas «voces» (Esteve 1982: 265-266). No es de extrañar que Alemán proponga una nueva grafía para la *r* sencilla:

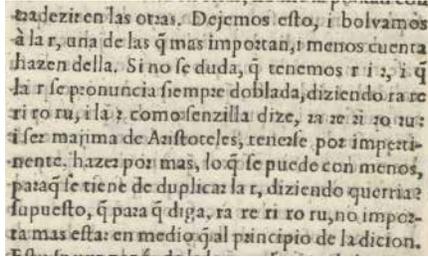


Figura 3.

Sobre la *r* y la *rr*, capítulo VI (Alemán, 1609: fol. 33 r.º, 10-19).

A diferencia de la grafía propuesta para la *ch*, Alemán ha podido utilizar esta nueva grafía en su *Ortografía*. Esto se debe a que no era una grafía desconocida. Se trata de la llamada *r* de tambor o *r* de panza, por su trazo curvado en forma de tambor o de panza, propia de las escrituras góticas.



Figura 4.

La *r* de martillo frente a la *r* de tambor o de panza en las letras góticas (Sánchez Prieto y Domínguez Aparicio 2004: 123).

Naturalmente, el que ya existieran dichos tipos de imprenta facilitó las nuevas propuestas alemanianas de la *Ortografía castellana*. El autor no era ajeno al oficio del impresor, por lo que con toda seguridad conocía este tipo antiguo de *r*. Por otra parte, es consciente de la dificultad añadida al usarlo:

Díjome un medio bachiller, graduado de maestro —como si no hubiese borlas de burlas y se las pusiesen a los brutos, y muchos capirotes como de halcones que traen ciegos a sus dueños—: «¡Oh, señor!, que parece la 2 un dos de guarismo, y no será lícito hacer de los números letras, aunque lo contrario esté recibido». ¿Quiere ver lo poco que dice y menos que sabe? Pues diga cuáles fueron primero, ¿los números o las letras? ¿Quién duda que los números? Luego dellos diremos que tenemos una turbamulta de letras. En el guarismo el cero es una o que, aunque por sí no vale, da valor a los más números que se le anteponen, como los arisméticos lo tratan; la *i* es uno, la *3*, tres; la *5*, cinco; la *6*, seis, y vuelta del revés, nueve. Y en la cuenta castellana, la *I* es uno, y, por uno, cada una valen juntas hasta cuatro; la *V*, cinco; la *X*, diez; la *L*, cincuenta; la *C*, ciento; la *D*, quinientos y la *M*, mil. Téngase por satisfecho y su objeción por impertinente (2014: 375).

Una vez más, Alemán se muestra contundente en sus argumentaciones: aunque hubiera quien le replicara que su intento por renovar la grafía *r* de tambor era poco acertado por parecerse a la cifra correspondiente al dos, no dejaba de ser cierto que no se trata de la única letra que se parece a una cifra.

En efecto, Mateo Alemán tenía mucho que añadir en materia ortográfica a los anteriores tratados de ortógrafos y gramáticos. Si bien esta propuesta de reforma hubiera sido justificación suficiente, a lo largo de la obra Alemán nos muestra una y otra vez las causas que yacen detrás de su necesidad de oponerse a la *auctoritas* ortográfica, como hemos observado. Las reformas que propone no son baladíes, sino que inciden en un profundo problema del castellano: la adecuación incompleta entre grafía y sonido, cuestión fundamental para nuestro autor, para la que ofrece soluciones novedosas y resolutivas, que hubieran puesto fin a muchos problemas ortográficos de los escribientes hispanohablantes del siglo xvii. Alemán confiaba en que sus propuestas eran tan necesarias que realmente serían irremediablemente adoptadas, de manera que acabaría siendo un autor clave en la corriente reformista de la ortografía.

Publicar un tratado ortográfico en México

Los biógrafos de Alemán señalan que estuvo preparando este viaje a Nueva España desde comienzos del año 1607, si bien este era ya su segundo intento de emigrar al Nuevo Mundo⁷. Durante ese año y algunos meses en los que aguardaba el momento de partir, junto con parte de su familia, residió en algún lugar del condado onubense, posiblemente Trigueros. Parece ser que allí preparó y escribió gran parte de la *Ortografía castellana* (Alemán 2014: 349; Rodríguez Marín 1907: 39; Álvarez, 1953: 139), incluyendo en ella recuerdos de toda su vida en España. Sin embargo, en lugar de publicarla antes de partir, se la llevó consigo.

Se han barajado diversas hipótesis, aparte de las autobiográficas ya mencionadas, en torno a las razones que llevaron a Mateo Alemán a publicar la *Ortografía castellana* en México y no en España, lo que convirtió su obra en el primer tratado de ortografía, y en general de lingüística, publicado en el nuevo mundo. Tal vez, la opción que a primera vista puede parecer más lógica es la que propuso Álvarez (1953: 150): en aquel momento, en México, proliferaban tres grandes géneros, a saber, las gramáticas de lenguas indígenas, los libros «científicos» y las vidas de santos. El primero de ellos venía dado por el «gran interés por la lengua y la lingüística que prevalecía en la Nueva España» (Ramírez Santacruz 2014d: 281). Esto no quiere decir que tras la ortografía de Alemán se desarrollaran nu-

7. Para noticia completa de la biografía de Mateo Alemán, véanse, entre otros, Rodríguez Marín (1907), Álvarez (1953), Cros (1971), Rico (1983), Gómez Canseco (2012), Piñero (2014) y Piñero y Domínguez (2014).

merosos tratados de lingüística castellana en México. El panorama era, más bien, el que describe Guzmán Betancourt (1994 y 2001):

La Nueva España o reino de México es en este siglo una nación pluriétnica, pluri-lingüe y multirracial, al igual que lo era el vasto imperio español en esos tiempos. La lengua castellana, por ejemplo, aunque considerada como la principal del país, estaba lejos de tener el estatus de lengua nacional y mayoritaria, a pesar de las frecuentes disposiciones que llegaban de los monarcas españoles para difundirla o imponerla entre la numerosísima población no hispanohablante. La cantidad de idiomas aborígenes hablados en estos no menos vastos dominios era como para evocar constantemente el célebre suceso de Babel, como de hecho con frecuencia lo hacían los cronistas, historiadores y gramáticos de esta época cuando aludían a esa realidad (2001).

Las gramáticas que se publicaban eran de lenguas amerindias, y la intención de los gramáticos mexicanos no era participar en la disputa ortográfica que se desarrollaba en la península, sino enseñar el castellano a los hablantes de las otras lenguas del reino de Nueva España.

No parece tratarse de un hecho totalmente casual la publicación de esta obra en México cuando Mateo Alemán la dedica a su nueva ciudad:

Recibe agora, pues, ¡oh, ilustre ciudad generosa!, este alegre y venturoso peregrino, a quien su buena fortuna trujo a manos de tu clemencia, que, como el trabajador fatigado del riguroso sol en el estío, desea repararse del cansancio debajo del regalo de tu sombra para que della pueda salir alentado a nuevos estudios no menos útiles y necesarios; que si reparas en ello, es cosa cierta que, como la luz de la hacha, solo aquese tiene honra que la puede dar a otros no disminuyendo la suya (Alemán 2014: 307-308).

De esta manera señala soslayadamente Alemán las razones que lo llevaron a cambiar de continente, representándose a sí mismo como un fatigado trabajador en busca de reposo. Harto de su oficio de contador, que tantos disgustos le trajo en España, no solo buscaba dejar atrás un pasado de deudas pendientes y de vaivenes económicos, sino también cierta paz espiritual que le permitiera dedicarse a la escritura con cierto desahogo. Para ello decidió abandonar los géneros literarios más ficcionales y adentrarse en el terreno de la no ficción. Fue lo que puso en práctica con su *Ortografía castellana*; continuó también al margen de la ficción en su última obra publicada, *Sucesos de don fray García Guerra y oración fúnebre*. Ambos textos adquieren una dimensión social, ya que su objetivo es honrar la lengua traída a México, en el primer caso, y al arzobispo recién fallecido, en el segundo. Declara sus intenciones en la primera obra, cuando afirma que la ha escrito «para que della pueda salir alentado a nuevos estudios no menos útiles y necesarios», donde se desvela que Alemán pretendía dedicar su pluma más al estudio que a la creación, al tiempo que parecen anunciarse nuevos tratados de parecida índole, como una gramática del castellano.

Al analizar esta misma dedicatoria, Ramírez Santacruz (2014b) recuerda que México era el nuevo centro de poder de la cultura hispana, lo que favorecería que se legitimase en este nuevo foco de irradiación una ortografía que triunfase en el continente americano (Looze 2012: 375), e incluso podría tratarse de un intento fallido de establecer un centro de disidencia contra la autoridad ortográfica peninsular (Ramírez Santacruz, 2014c). Esta posibilidad no descarta, por otra parte, que Alemán no pudiera contar con otros lugares donde publicar su tratado.

La elección de la imprenta no podía ser fruto del azar. En las ediciones de ambos *Guzmanes* vemos que Alemán interviene una y otra vez sobre el texto, posiblemente trabajando a pie de imprenta para garantizar la correcta transmisión del mismo (Gómez Canseco 2012: 920-921). Se especula que para imprimir a su gusto el *San Antonio de Padua* en 1604, instaló la imprenta en su propia casa o en una casa contigua a la suya (Rico 1983: 929 y Micó 2002: 245). La elección de la imprenta de Craesbeeck para la segunda parte de su *Guzmán* no fue casual, sino debida a las referencias que nuestro escritor ya tenía de él (Gómez Canseco 2012: 892). Se hizo grabar un retrato con el escudo de armas de su familia y su emblema personal, uno en madera y otro en cobre, para acompañar todas las ediciones revisadas por él (Foulché-Delbosc 1918: 550): efectivamente aparece en la *Ortografía castellana* en su versión en madera y en *Sucesos de don fray García Guerra y Oración fúnebre* en su versión en cobre. Según José María Micó, su relación con la imprenta es tan estrecha que el impresor llamado Mateo Alemán que aparece en algunos documentos históricos sevillanos bien pudiera corresponderse con nuestro mismo escritor (2000: 167). Ello nos obliga a prestar atención a la elección en México de su nuevo impresor, posiblemente tan relevante para Mateo como la elección de su confesor.

No resulta irrelevante que quien se hiciera cargo de la estampa de la ortografía fuera el impresor holandés Cornelio Adriano César (Gómez Canseco 2012: 873 y Ramírez Santacruz 2014e: 484). Eso a buen seguro le fue de ayuda para corregir el texto todo lo que le permitió la enfermedad que refiere en la fe de erratas de la *Ortografía*: «En el corregir deste libro hice lo que pude: algunos acentos van trocados y letras por otras, aunque no alteran la sinificación del vocablo; súplalo el prudente y emiéndelo el sabio, que no es posible corregir bien sus obras el autor dellas, demás que la corta vista y larga enfermedad me disculpan» (2014: 301). Una cosa es clara, que «Alemán, ya estuviese en España, en Portugal o en México, hubo de vivir alrededor de las imprentas, dando la matraca a libreros e impresores para que el libro saliese con las mayores garantías posibles y reflejase su escritura con las menos alteraciones que el sistema entonces vigente pudiera conseguir» (Gómez Canseco 2012: 874-875). Se trata, a todas luces, de un autor conocedor del medio editorial en el que publica (Micó 2000: 167 y 2002: 244), que sabía lo que suponía publicar su ortografía en México y que se adelantaba a las consecuencias de su elección. Por consiguiente, parece difícil que esta empresa editorial fuera fruto del azar o de la dejadez del escritor, que no tuvo tiempo de publicarla en España; es mucho más probable

que se tratara de un intento de abrir mercado en México, y, muy posiblemente, de sentar cátedra en el centro cultural de la Nueva España. Para Micó, en el fondo de esta decisión subyace el «deseo de difundir una “nueva y verdadera manera de bien escribir, para todas las naciones”, pero también reflejo de su perspicacia editorial» (2002: 253).

Repercusiones de la *Ortografía castellana*

Alemán era sabedor de la existencia de esa disputa ortográfica que hemos descrito con anterioridad. Conocía no solo a Nebrija, a quien alaba en sus páginas, posiblemente había leído a todos los autores que actualmente conocemos, como aprecia Piñero (1967: 208), y otras muchas más cartillas de maestros que no nos llegaron. Es evidente, además, que su intención era que alguien tomara el testigo tras él, como él mismo había tomado el de Nebrija, para continuar su labor y renovarla si fuere necesario: «En este lugar dejaré plantadas mis columnas para que mañana con ocasión se levante otro valerosísimo Carlos que las pase adelante» (2014: 316). En efecto, quiso sentar precedente en México y conseguir que su propuesta ortográfica fuera recordada y seguida mucho tiempo después de su muerte.

Si bien no se preocupó excesivamente por aplicar la totalidad de sus propuestas en la misma *Ortografía*, tal vez por el cansancio inherente a su edad y a la enfermedad, en el «Problema» que cierra su *Ortografía castellana*, así como en los *Sucesos de don fray García Guerra y Oración fúnebre* podemos observar esta nueva forma de bien escribir. El siguiente fragmento es un ejemplo extraído de la última obra mencionada, en el que vemos aplicadas algunas de sus propuestas.

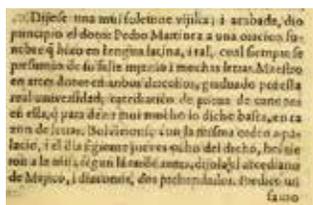


Figura 5.

Sucesos de don fray García Guerra y Oración fúnebre (Alemán, 1613: fol. 20 r.º, 17-27).

La difusión de su obra no fue la que él deseó. Es cierto que no por haber sido publicado en América pasó inadvertido. Sus reformas fueron tenidas en cuenta por ortógrafos posteriores, como Gonzalo Correas, Juan de Robles, Antonio Bordazar de Artazú, José Hipólito Valiente o Mariano Bosomba y Moreno (Calero 1994: 61). Aunque no lo mencione, Jiménez Patón parece haberlo leído a juzgar por la descripción que realiza de la *n* (Antonio Quilis, en Jiménez Patón 1965: CXXII). Correas llegó a tenerlo en cuenta en su reforma ortográfica (Esteve 1982: 48, Bustos Tovar, 1998 y Taboada, en Correas 1984), ya que sus

propuestas siguen la estela de reformismo que Alemán había iniciado unos años antes. Sin embargo, tras los tratados de Correas, la corriente etimologista de ortógrafos triunfó sobre las reformas de Correas y Alemán, ya que quienes estaban en el centro de la polémica —que Alemán identificó con los maestros, los escribanos y los impresores— no adoptaron ninguna reforma ortográfica ni gramatical. Es más, los ortógrafos posteriores a Correas reaccionaron con extrema aversión hacia las propuestas de este, aunque no contra las de Mateo Alemán, que pasaron inadvertidas (Piñero 1967: 193). Tal vez por ello se haya investigado más en los últimos tiempos la reforma de Correas que la de Alemán, por haber sido más subversiva y, en apariencia, más extrema que la de nuestro autor. Hasta la fundación de la Real Academia Española, la disputa ortográfica permaneció más o menos zanjada, y con la primera ortografía de la misma los tratados de profesores y gramáticos perdieron la relevancia de la que habían disfrutado en el Siglo de Oro. Triunfaron así en la península las propuestas de López de Velasco y Juan de Palafox y Mendoza, que constituyeron la base de lo estipulado por la Real Academia Española en su ortografía de 1741 (Esteve 1982: 55).

En cuanto a la corriente ortográfica que pudiera haberse iniciado en América con Mateo Alemán, no obtuvo, en apariencia, continuidad. Hasta el presente solo nos han llegado las mencionadas gramáticas amerindias y las traslaciones entre las distintas lenguas de México y el castellano. Tal vez un estudio en profundidad revele datos interesantes en cuanto a qué ortografía siguieron los gramáticos mexicanos aplicada al castellano. Hay que aguardar hasta Bello y su ortografía (Piñero 1967: 194) para saber qué postura se adopta en territorio americano a este respecto. Siendo así, resulta curioso que haya siglos de diferencia entre las propuestas de ambos y que, no obstante, se enmarquen en la misma corriente ortográfica. Una historiografía lingüística americana, todavía por hacer, podría tener mucho que decir en torno a esta cuestión.

La *Ortografía castellana* constituye uno de los textos más ricos de la corriente lingüística de los siglos XVI y XVII. Hemos analizado en este trabajo las motivaciones que llevaron a Mateo Alemán a publicar este peculiar tratado en el que se conjugan lo autobiográfico, la pedagogía, la ortografía y la fonética. Una vez más, este autor destaca por su férrea conciencia autorial, mostrando explícitamente en la obra sus pretensiones y deseos. Este breve recorrido por la *Ortografía castellana* ha pretendido arrojar luz sobre una diversidad de cuestiones ya abordadas por la crítica alemanista que se pueden explicar a través del concepto de identidad autorial. En este caso, nuestro autor se rebela contra una *auctoritas* ortográfica establecida, que no solo procede de los ortógrafos etimologistas que sientan cátedra desde la universidad, sino también de los maestros de escuelas de primeras letras, los escribanos profesionales y los impresores que defendieron la escritura etimológica.

Alemán es un autor consciente de su entorno: de la industria editorial, de la disputa abierta en cuanto a la ortografía de la lengua castellana, de la trascendencia de las letras y, en fin, del futuro del imperio español. Y es esta consciencia la

que queda grabada profundamente en la obra de Mateo Alemán, y, en concreto, en su *Ortografía castellana*. Hemos de concluir, pues, que la publicación de su ortografía no es fruto del azar, sino de la cuidadosa planificación de un autor que quería dejar huella en la historia de las letras hispánicas y de la lingüística española.

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo, *Ortografía castellana*, México, Jerónimo Balli, 1609.
- , *Sucesos de don fray García Guerra y Oración fúnebre*, México, viuda de Jerónimo Balli, 1613.
- , *Ortografía castellana*. José Rojas Garcidueñas (ed.), estudio preliminar de Tomás Navarro Tomás, México, Colegio de México, 1950.
- , *Ortografía castellana*, Francisco Ramírez Santacruz (ed.), *La obra completa*, Pedro M. Piñero Ramírez y Katharina Niemeyer (dirs.), Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Mein, Vervuert; Sevilla, Junta de Andalucía – Universidad de Sevilla, 2014.
- ÁLVAREZ, Guzmán, *Mateo Alemán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de, «Las propuestas ortográficas de Gonzalo Correas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16, 1998, pp. 41-62.
- CALERO VAQUERA, María Luisa, «El primer tratado de ortografía castellana publicado en el Nuevo Mundo», *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario (1492-1992)*, Ricardo Escavy Zamora, José Miguel Hernández Terrés y Antonio Roldán Pérez (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, 1994, vol. 2, pp. 55-62.
- , «Paremiología e Historia de la Lingüística (Las paremias en la obra de Mateo Alemán)», *Paremia*, 8, 1999, pp. 85-94.
- CAVILLAC, Michel, «Introducción», Cristóbal Pérez de Herrera, *Amparo de pobres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. IX-CCIV.
- , «Libros, lecturas e ideario de Alonso de Barros, prologuista del *Guzmán de Alfarache* (1599)», *Bulletin Hispanique*, 100, 1998, pp. 69-94.
- CORREAS, Gonzalo, *Arte kastellana* (1627), Manuel Taboada Cid (ed.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1984.
- CROS, Edmond, *Mateo Alemán: Introducción a su vida y a su obra*, Madrid, Anaya, 1971.
- ESTEVE SERRANO, Abraham, *Estudios de teoría ortográfica del español*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «Bibliographie de Mateo Alemán. 1598-1615», *Revue Hispanique*, 42, 1918, pp. 481-556.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis «Gramática Histórica en las Gramáticas del Siglo de Oro», *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española: Salamanca, 22-27 de noviembre de 1993*, Alegría Alonso González (coord.), 1996, vol. 1, pp. 687-698.
- GÓMEZ CAMACHO, Alejandro, «Las ideas pedagógicas en la Ortografía castellana de Mateo Alemán», *Revista española de pedagogía*, 72: 257, 2014, pp. 161-175.
- , *Las ideas pedagógicas en las ortografías del Siglo de Oro*. Sevilla, Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones, 2015.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Estudio: “Las justas ocupaciones de su vida: el contador Alemán”», Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Luis Gómez Canseco (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012.

- GUZMÁN BETANCOURT, Ignacio, «Para una historia de la historiografía lingüística mexicana. Desde sus orígenes hasta el siglo XIX», *Dimensión Antropológica*, 2, 1994, pp. 95-130, 28-03-2016, <<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1545>>.
- , «La investigación lingüística en México durante el siglo XVII», *Dimensión Antropológica*, 21, 2001, pp. 33-70, 28-03-2016, <<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=594>>.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, «Escritores españoles en la Universidad de México», *Revista de Filología Española*, 22, 1935, pp. 60-65.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Epítome de la ortografía latina y castellana: instituciones de la gramática española*, Juan Manuel Rozas (ed.), estudio de Antonio Quilis, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- LOOZE, Laurence de, «Orthography and National Identity in the sixteenth Century», *Sixteenth Century Journal*, 43:2, 2012, pp. 371-89.
- MAQUEIRA RODRÍGUEZ, Marina, «Teoría y práctica ortográficas en las gramáticas del español del siglo XVI», *El castellano y su codificación gramatical. Vol. I. De 1492 (A. de Nebrija) a 1611 (John Sanford)*, José J. Gómez Asencio (dir.), Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006a, pp. 365-395.
- , «Teoría y práctica ortográficas en las gramáticas del español del siglo XVII», *El castellano y su codificación gramatical. Vol. II. De 1614 (B. Jiménez Patón) a 1697 (F. Sobrino)*, José J. Gómez Asencio (dir.), Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006b, pp. 491-545.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Sobre el lanzamiento y recepción del *Guzmán de Alfarache*», *Bulletin Hispanique*, 92, 1990, pp. 549-577.
- , «Sevilla y Mateo Alemán», *Atalayas del Guzman de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán, IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*, Pedro M. Piñero Martínez (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2002, pp. 45-64.
- MICÓ, José María, «Mateo Alemán y el Guzmán de Alfarache: La novela, a pie de imprenta». *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico (coord.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 151-169.
- , «La conciencia textual de Mateo Alemán», *Atalayas del Guzman de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán, IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*, Pedro M. Piñero Martínez (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2002, pp. 241-254.
- NEBRIJA, Elio Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, Carmen Lozano (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2011.
- PAZ, Yanira, «La *Ortografía castellana* de Mateo Alemán», *Neophilologus*, 86:1, 2002, pp. 57-64.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., «La *Ortografía castellana* del sevillano Mateo Alemán», *Archivo Hispalense*, 46-47, 1967, pp. 179-239.

- , «Los retratos de Mateo Alemán», Mateo Alemán, *La obra completa*, Pedro M. Piñero Ramírez y Katharina Niemeyer (dirs.), Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Mein, Vervuert; Sevilla, Junta de Andalucía – Universidad de Sevilla, 2014, pp. XXI-LXXVIII.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. y Marciala DOMÍNGUEZ GARCÍA, «Cronología de la vida de Mateo Alemán», Mateo Alemán, *La obra completa*, Pedro M. Piñero Ramírez y Katharina Niemeyer (dirs.), Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Mein, Vervuert; Sevilla, Junta de Andalucía – Universidad de Sevilla, 2014, pp. LXXIX-CX.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institutio oratoria*, The latin library, 25-05-2016, <<http://www.thelatinlibrary.com/quintilian.html>>.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, «Autobiografismo en Mateo Alemán: apuntes sobre su obra filológica del ciclo novohispano», *Hipogrifo*, 2:1, 2014a, pp. 143-153.
- , «Mateo Alemán y las letras. Reflexiones en torno a la *Ortografía castellana*», *Romance Notes*, 54: 3, 2014b, pp. 325-334.
- , «Ruptura y renovación en la *Ortografía castellana* (1609): las “novedades verdades” de Mateo Alemán», *Criticón*, 120-121, 2014c, 11-03-2016. <<http://criticon.revues.org/793>>.
- , «Mateo Alemán y la *Ortografía castellana*», Mateo Alemán, *La obra completa*, Pedro M. Piñero Ramírez y Katharina Niemeyer (dirs.), Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Mein, Vervuert; Sevilla, Junta de Andalucía – Universidad de Sevilla, 2014d, pp. 271-295.
- , «Mateo Alemán y los *Sucesos de don fray García Guerra y Oración fúnebre*», Mateo Alemán, *La obra completa*, Pedro M. Piñero Ramírez y Katharina Niemeyer (dirs.), Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Mein, Vervuert; Sevilla, Junta de Andalucía – Universidad de Sevilla, 2014e, pp. 481-506.
- RICO, Francisco, «Vida de Mateo Alemán», Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Planeta, 1983, pp. 915-944.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, «Vida de Mateo Alemán», *Discursos leídos ante la Real Academia Española por los excelentísimos señores don Francisco Rodríguez Marín y don Marcelino Menéndez Pelayo en la recepción pública del primero, el día 27 de octubre de 1907*, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1907, pp. 3-59.
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén y Jesús DOMÍNGUEZ APARICIO, «Las escrituras góticas», Ángel Riesco Terrero, *Introducción a la Paleografía y la Diplomática general*, Madrid, Síntesis, 2004, pp. 111-148.



Musa iocosa mea: Entusiasmo, auto-representación y muerte en el Prólogo al *Persiles*¹

Julio Vélez Sainz

Universidad Complutense de Madrid / Instituto del Teatro de Madrid
jjvelez@ucm.es

Recepción: 05/05/2016, Aceptación: 19/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

En este trabajo realizamos una interpretación del último texto, y por ende, el testamento literario de Miguel de Cervantes Saavedra. En el prólogo a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, que compuso el alcañino poco antes de su muerte, el autor actúa al contrario que en la común sublimación *premortem* o *postmortem* de los escritores de su momento: presenta a su lector como un aficionado indocto y a sí mismo como un viejo hidrópico. Con esta toma de posición (por usar la terminología bourdieuana), Cervantes se inserta dentro de una genealogía de escritores jocosos que buscan el *enthousiasmos* como método compositivo en unas palabras finales que sirven, *animus iocandi*, como testamento literario, como exequias textuales y como despedida del campo literario.

Palabras clave

Cervantes; *Persiles*; entusiasmo; auto-representación; muerte; campo literario; Bourdieu

Abstract

Musa iocosa mea: Enthusiasm, Self-fashioning and Death in the Prologue to the Persiles
The following paper analyzes Cervantes's last text and literary will. In his prologue to his *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, which he put together days before his actual death,

1. Este artículo se enmarca dentro de los objetivos investigadores de los proyectos Primer Teatro Clásico Español (PTCE); del Plan Nacional de Investigación (FFI2015-64799-P) y «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD)», (H 2015/HUM-3366).

Cervantes embraces a position contrary to the most common *premortem* or *postmortem* sublimation of writers and fashions himself as a hidropic old man and his readers as burlesque unlettered *aficionados*. With this *prise de position*, Cervantes inserts himself into a genealogy of jovial writers who delve into *enthousiasmos* as a writing method. These final words serve *animus iocandi* as will, exequies, and farewell to the literary field.

Keywords

Cervantes; *Persiles*; enthusiasm; self-fashioning; death; literary field; Bourdieau

Pocas páginas hay más emocionantes dentro del gigantesco mar que es nuestro Siglo de Oro que el prólogo a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes y Saavedra. En ellas, el autor, a las puertas de la muerte efectúa un repaso de su memoria, momento y anhelos, y pronuncia una emocionada despedida a los lectores y amigos. Estas palabras son, en puridad, el testamento literario de un autor que se caracteriza, precisamente, por jugar a la presentación de sí mismo. No obstante, no ha sido excesiva la atención de la crítica a este texto. Aunque los estudiosos que se han acercado la han ponderado entre las obras más interesantes del alcalaíno. Alban Forcione opina que en él se expresa el «Cervantes of the open road, always reminding us of the poverty of conventional schemes of order, of the disproportion of all proportion» (1970: 347-348). Joaquín Casalduero recuerda la familiaridad de la época con la muerte hasta el punto de que Felipe II insiste que le sea advertida la llegada de la parca (1975). Por su parte, Juan Bautista Avalle-Arce habla de «un extraño sentido de la temporalidad» al mencionar que Cervantes casi acierta con la fecha de su muerte (1969: 48 n15). Como resume Teresa Herráiz de Tresca: «La mayor parte de su extensión se va en ‘donaire’ de un humor lleno de ternura. La descripción del estudiante, como la de la reacción de Cervantes a los elogios, solicitud y consejos de aquel, tienen en común el mismo esquema: buena voluntad cordial, pero desmañada e ineficaz, descrita a la vez como

algo ridícula y como actitud anclada en valores sólidamente tenidos por tales» (1988: 56). Por nuestra parte, ofrecemos una lectura de estos párrafos desde la noción que del autor se tenía en el Siglo de Oro a partir de la teoría de los campos literarios en su versión bourdeana.

Vista desde el prisma de la conformación y desarrollo de los sistemas sociales de promoción de la cultura, la muerte del autor es una toma de posición más dentro del campo literario. En la tradición de la crítica de sistemas de producción artística, Pierre Bourdieu mantiene que el significado de las obras canónicas de la alta cultura cambia dependiendo de las nuevas estructuras de significación y de los posicionamientos (*prises de position*) de los agentes de significación dentro de éstas (1993: 30)². Los movimientos frente a la muerte, tendentes a la sublimación del autor, pueden dividirse en tres grandes motivos: la figuración *post mortem* de un autor por un amigo o editor, la autofiguración *pre mortem* del autor por sí mismo, y la que encontramos en este texto: una reconstrucción —a ratos paródica, a ratos entregada— del discurso funerario literario. Pasemos a ejemplificar cada movimiento.

El primero de los movimientos, la representación *post mortem* en la que un editor, un amigo o un «aficionado» —en un claro ejemplo de autoría sindicada o de desplazamiento autorial— realiza unas efemérides de la muerte, se relaciona con los mecanismos alegóricos del *eon* barroco que describe Fernando Rodríguez de la Flor, que reflejan juegos nihilistas con una pulsión obsesiva con temas mortuorios, para desplegar una «suerte de ontología negativa» (2002: 63). Se multiplican emblemas, descripciones de fiestas, túmulos y monumentos. No resulta extraño en este claroscuro creativo la diseminación de textos monumentales. Las obras póstumas de Góngora, Quevedo, Lope de Vega funcionan como lo que he dado en llamar «exequias textuales», que inscriben al poeta en la historia y el canon literario. Esta tendencia es, con mucho, la más común. Encontramos ejemplos de esta en los paratextos (lugar propicio para este tipo de discurso) e ilustraciones de los textos preparados tras la muerte del autor. Así funcionan, por ejemplo, las *Obras de don Luis de Góngora* o «Manuscrito Chacón» de Luis de Góngora, editado por Antonio Chacón. Muerto don Luis de Góngora en 1627, Antonio Chacón recogió las obras del poeta, las mandó copiar con cuidada caligrafía en vitela, agregó un retrato del cordobés y dedicó el libro al Conde-Duque de Olivares para que lo incluyera en su librería personal³. En los paratextos, la esperanza de inmortalidad de Góngora queda supeditada al

2. Ya es amplia la crítica de los sistemas literarios en el mundo hispánico. Entre otros, podemos destacar los estudios de Janine Montauban (2003) y de Francisco J. Sánchez (2003) sobre la novela picaresca, el de Carlos Gutiérrez sobre Quevedo y los campos literario y de poder (2005), y de Pedro Ruiz Pérez (2009) sobre la autoconciencia poética de Boscán a Góngora (2009) y de Antonio Sánchez Jiménez sobre Lope de Vega (2006).

3. El *Manuscrito Chacón* está custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid: Mss. Res. 45, 45 bis y 46.

favor de Olivares de recibirlas a su sombra y protección. Esta imagen se subraya con el poema introductorio que dice:

el árbol de victoria
 que ciñe estrechamente
 tu gloriosa frente
 de lugar a la hiedra que se planta
 debajo de tu sombra y se levanta
 poco a poco, arrimada a tus loores. (vv. 35-40)

La imaginería funérea es bastante clara: la hiedra que se sitúa al amparo de la sombra del mecenas. Como analizamos en nuestro trabajo de 2006, el poema se completa con un aparataje de ilustraciones, aparato marginal e introducción con el fin último de crear un eterno monumento simbólico al cordobés, una «tumuluaría impresión»⁴. En el frontispicio del *Manuscrito* aparece un escudo con forma de arco que se sustenta en dos patas de león adornadas con frutos (símbolo de abundancia); el arco se sustenta en un podio que presenta dos emblemas: un arbusto de laurel y un olivo del que pende una corona triunfal con un lema «Cedit Minervae Phoebus» [Febo (cede/se inclina) ante Minerva] —alegoría de la dependencia entre artes y ciencias—y un olivo y un cisne con el lema «Vivit et Manibus Umbra», [Y vive en los despojos a la sombra]—, que referencia a Góngora, cuyos despojos viven a la sombra del protector (Figura 1). Las empresas utilizan el léxico de la fama más tópico: el cisne que canta más dulcemente en su muerte, el laurel de la eternidad, la sombra del olvido, el túmulo, etc.

4. Posiblemente influidas por Chacón, las ediciones posteriores de Góngora también desarrollan el aspecto monumental de la obra. Esto es obvio en las *Lecciones solemnes* (1630) de Pellicer, que presentan un «Túmulo honorario a la memoria grande, y en lo mortal inmortal, de don Luis de Góngora y Argote», el cual copia el grabado y el poema que abren el *Manuscrito Chacón*, el aspecto lingüístico queda también apuntado «dio nuevo ser al idioma español».



Figura 1.

Grabado de portada del *Manuscrito Chacón* de Luis de Góngora.

También tiene esta función de «exequia textual» *El Parnasso español* de Francisco de Quevedo, edición póstuma de Joseph González de Salas (Madrid, 1648)⁵.

5. En mis estudios me refiero a la edición de Quevedo/Salas como *El Parnasso español*, en contra de la transcripción más común *El Parnaso español* (sin esos geminadas). Cabe destacar que en la época se hacía distinción entre «Parnasso» y «Parnaso». En las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*,

En la calcografía, cincelada por Alonso Cano a partir del diseño del propio González de Salas, encontramos una imagen sublimada de Quevedo llegando a la cima del Parnaso español, que gentilmente rinde pleitesía a las nueve musas mientras Febo le corona con el laurel de la victoria. Al fondo se observan las dos cumbres del Parnaso y a Pegaso creando la fuente Hipocrene. Los *marginalia* recalcan, al igual que en el caso gongorino, el mensaje visual: en este «Parnaso español, parece que se quiso sustituir *Apolo* mismo en Don Francisco de Quevedo Villegas; y con este intento allí le comunica su Laurel, que le Corone para el *Hércules* juzgo a excelencia eligido» (1648: 2). El editor decide representar al autor, al receptor y a sí mismo dentro de un Parnaso hispanizado donde se convierte Quevedo en el Apolo hispano y el Duque de Medinaceli en el Hércules español. Puesto que Hércules es el guarda del monte, es posible que sea esta una referencia al mecenazgo del Duque.

El segundo movimiento importante es el de la autfiguración *premortem* en la que el poeta se imagina muerto, pero no se enfrenta con la realidad de la misma. Los poemas se convierten en *monumenta* y los poetas declaran haber hecho eternos a sus mecenas, a sus personajes o a sí mismos. Abundan ejemplos de literatura monumental en la antigüedad clásica. Horacio presenta su propia obra como garante de su inmortalidad en el *carmen* XXX:

Exegi monumentum aere perennius
 [...] usque ego postera
 crescram laude recens, dum Capitolium
 scandet cum tacita virgine pontifex.
 [...] sume superbiam
 quaesitam meritis, et mihi Delphica
 lauro cinge volens, Melpomene, comam. (lib. III. oda XXX. vv. 1-16).

Horacio lleva a cabo (*exegi*) un monumento que perduraría con la gloria del imperio romano. En un acto performativo, el poema hace lo que predica. El «monumento» de su poema se construye delante de nuestros ojos y queda perenne memoria de la de su autor, lo que corrobora Horacio al mencionar que la Musa Melpómene le es propicia y le canta. Posteriormente el monumento textual llegó a tener carácter de *topos*⁶. Con la difusión del humanismo medieval y renacentista

Fernando de Herrera aclara que «Los griegos lo escriben con doblada s, los latinos una vez con doblada, otra con simple, porque no doblaban los antiguos las consonantes» (2001: 435). Personalmente, me parece la mejor solución gráfica (aunque no tenga en cuenta las reglas comunes de edición y modernización, de lo que soy consciente) por el hecho de que un hombre con la erudición clásica de Quevedo, que se jacta de traducir y «mejorar» a Anacreón en repetidas ocasiones (Quevedo 2013: 157; cf. Jauralde 1998: 936), que traduce a Epicteto y al pseudo-Focilides y que demuestra tanto interés en el motivo parnasiano, no puede ignorar la diferencia.

6. También Propertio (lib. III, p. 2) y Ovidio (*Metamorfosis* lib. XV. vv. 871-879) declaran culminar obras que no se podrán destruir nunca.

se agudiza la obsesión con la fama⁷. En el grabado que acompaña a los poemas elegíacos de Quevedo en *El Parnasso español*, se puede ver significativamente un *monumentum* en un camino que observa una segunda imagen de Melpómene (Figura 2)⁸. Otro ejemplo de esta prefiguración *premortem* sería los textos de Petrarca en los que el poeta se imagina moribundo, un ejemplo señero sería el famoso soneto XXXIII de Garcilaso, «A Boscán desde la Goleta», en la que el toledano se imagina deshecho en Cartago: «y en llanto y en ceniza me deshago» (v. 14). El soneto al caballero portugués que inicia *La Vega del Parnaso* de Lope de Vega combina ambos movimientos. Mientras que en la «Advertencia a los lectores» el editor mantiene este soneto y la Silva Moral al Siglo de Oro en estado moribundo como corresponde a un cisne divino, el autor se refleja en este caballero ya muerto. La advertencia dice: «parece que pronosticó después de su muerte en lo que había de estimarse hombre tan eminente, e insigne como fue. Advierta el Lector que fueron los últimos versos que compuso este soneto» (1637: 1r). En el Soneto que sigue Lope celebra a un «Docto Gabriel» a quien Lisboa le debe más memoria que a Aquiles pues la convirtió en un «Fénix inmortal» (1637: 4r). Se trata, pues, de un monumento textual, unas palabras finales del autor que antes de morir busca dejar un legado. Podríamos denominar esta postura como «epitafio textual» o «bibliotafio» o espacio de emergencia funérea del libro (en la siempre oportuna terminología de Rodríguez de la Flor (1997: 16).

7. Según destaca Domingo Ynduráin «todos los hombres de letras, desde Petrarca a Erasmo valoran la fama por encima de todo, mueren por ella» (1994: 98). Para el tema de la fama en la literatura hispánica se debe consultar el clásico de María Rosa Lida de Malkiel (1952). En términos históricos se debe leer el estudio de Leo Braudy (1986), quizás con la revisión de Geoffrey Ribbans (2000) si se desea obtener coordenadas de análisis válidas en el Siglo de Oro.

8. Como aclara González de Salas es claro que, por muchas dudas que haya de su función en las *auctoritates* de Calímaco, Fulgencio Planciades, Horacio, o el pseudoAusonio, Melpómene preside «toda celebración fúnebre» (1648: 110).



Figura 2.

Grabado de portada de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo.

Frente a esta concepción sublimatoria de la palabra poética, del poeta como vate y de la poesía como *numen* inspirador capaz de eternizar la memoria, el prólogo al *Persiles* presenta una curiosísima reconstrucción de la tradición epidíctica y del discurso funerario. El texto está trufado de pasajes de la tradición literaria de las despedidas, que supera ampliamente. En primer lugar, encontramos ecos bíblicos: «Mi vida se va acabando y, al paso de las efemérides de mis pulsos, que a más tardar acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida» (1969: 48), que evoca el gran texto paulino de despedida y esperanza: «he concluido mi

carrera, he guardado la fe» (2 Timoteo, IV, 6-8). El *topos* de la despedida fúnebre aparece de manera muy clara: «¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!» (1969: 49). En el *Viaje del Parnaso* se lee un fragmento parecido:

Adiós dije a la humilde choza mía;
 adiós, Madrid, adiós tu Prado y fuentes
 que manan néctar, llueven ambrosía.
 [...]

 Adiós, hambre sutil de algún hidalgo,
 que por no verme ante tus puerto muerto
 hoy de mi patria y de mí mismo salgo. (vv. 115-132)

En el *Viaje del Parnaso* Cervantes sale de sí mismo en un remedo del éxtasis (literalmente salida de sí o *ek-stasis*) del poeta vate que por medio de la *mania* inicia la abducción de las musas necesaria para llegar a la cumbre del monte. Se trata también de un lugar común teatral en el que los personajes se despiden de la ciudad origen a la que saben que han de retornar. Encontramos ecos de este motivo, por ejemplo, en *La francesilla* de Lope de Vega, donde se efectúa una división entre los espacios urbanos de las despedidas de Feliciano y Tristán a Madrid (vv. 320-390)⁹.

No obstante, la tradición funérea es contrapesada por varias instancias de carácter jocoso que permiten descargar de solemnidad el momento. Una de las figuras claves para el pasaje es el personaje del estudiante. Como apunta Herráiz de Tresca: «el tal estudiante viene a ser el lector real de Cervantes, diferente del que constituía la expectativa habitual de un escritor, incluido el propio Cervantes: un modo de leer diverso de la lectura culta de entonces, con su entramado de citas, evocaciones y alusiones, su inserción en modelos conocidos y prestigiosos» (1988: 57). La caracterización del personaje no deja lugar a dudas:

un estudiante pardal, porque todo venía vestido de pardo, antiparas, zapato redondo y espada con contera, valona bruñida y con trenzas iguales; verdad es, no traía más de dos, porque se le venía a un lado la valona por momentos, y él traía sumo trabajo y cuenta de enderezarla. (Cervantes 1969: 47)

Como insiste Cervantes dos veces en escasas líneas, se trata de un estudiante pardal, por lo tanto relacionado con el conocimiento escaso (el pardo era el color de los estudiantes de los primeros cursos) que remite al falso listo, el *sofo-moros*

9. Luis Cernuda, hábil lector cervantino, remeda este mismo pasaje en «Despedida» de *Desolación de la quimera*: «Adiós, adiós, manojos de gracias y donaires / que yo pronto he de irme, confiado, / adonde, anudado el roto hilo, diga y haga / lo que aquí falta, lo que a tiempo decir y hacer aquí no supe» (vv. 333-336).

erasmiano. Como indica el de Róterdam, la locura quiere diferenciarse de aquellos que reivindicar para sí «el título y la máscara de sabiduría y que deambulan sin embargo como monas enfundadas en púrpura o asnos con piel de león. Ya que, aunque con celo finjan, siempre —por algún lado— les salen sus prominentemente orejas de Midas [...] ¿No es por ventura lo más justo que los llamemos locosabios?» (2007: 14).

El estudiante cervantino tiene los rasgos principales del *sofo-moros* erasmista. A la par que él, mantiene los rasgos de educación reglada del momento mientras mantiene intacta su estulticia. Las orejas de Midas (símbolo inequívoco del *ignoramus*) lo delatan. No sabe llevar sus ropajes: la valona, signo de estudio, se le mueve de un lado al otro al igual que la mona que se viste de púrpura (de seda diríamos hoy día), sigue quedándose mona. El estudiante funciona como imagen del que no sabe comportarse cortésmente: «cayéndosele aquí el cojín y allí el portamanteo, que con toda esta autoridad caminaba» (1969: 47-48), «le eché a perder de todo punto la valona» (1969: 48).

El pardal no tiene autocontrol; es desmesurado e ignorante. Reflejo de esto es su estatus de caballero pues se señorea al igual que el burro que lleva la piel de un león. De hecho, Cervantes otorga el «victor» —señal todavía hoy día de la obtención del grado de doctor— a la burra del estudiante y solo por haber sido buena caminante: «a mi burra se le ha cantado el victor de caminante más de una vez». Es, claro, uno de tantos «aficionados ignorantes». No es de extrañar, pues, que se permita opinar sin más ante el mal que aqueja al escritor: «Esta enfermedad es de hidropesía, que no la sanará toda el agua del mar Océano que dulcemente se bebiese. Vuesa merced, señor Cervantes, ponga tasa al beber, no olvidándose de comer, que con esto sanará sin otra medicina alguna» (1969: 48). No obstante, pese a su descortesía y desmesura, el estudiante tiene buen natural y alaba al autor con una serie de epítetos alimbarados: «el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las musas» (1969: 47).

El estudiante apoya una representación bastante burlesca que efectúa Cervantes de sí mismo. Para el estudiante, el alcaláino sufre de «hidropesía» que, como indica Covarrubias, era enfermedad que impedía saciarse por mucho que bebiera: «el hidrópico por mucho que beba nunca apaga su sed» (1943: 686), lo que refrenda el propio autor: «eso me han dicho muchos» (1969: 48). Recordemos que Cervantes salía en compañía de Esquivias «por mil causas famoso, una por sus ilustres linajes y otra por sus ilustrísimos vinos» (1969: 47). Esquivias, aldea donde Cervantes se casó con Catalina de Salazar ha de ser para él necesariamente lugar de «buenos linajes» (el suyo, sin ir más lejos). Llama la atención, sin embargo, el énfasis con que Cervantes habla de los vinos del lugar y los sitúa junto a su propia «cepa». Es obvio, pues, lo que insinúa el estudiante pardal. Cervantes en sus últimas palabras se refiere a los buenos vinos del pueblo de su mujer, y se representa en sus últimas palabras como un gran bebedor. Propongo que el uso jovial del alcohol en el texto cervantino actúa como detonante de

un espacio ético y festivo¹⁰. Esto es algo que la historia cultural del vino ha definido como *symposion*, celebración ritual, filosófica, dialógica, ética y étlica de contertulios que buscan llegar al «entusiasmo» (*enthousiasmos*) o posesión divina por Dionisos.

Como alimento sacramental que es, junto al pan y el aceite, el zumo destilado de la uva es un instrumento para el conocimiento, un símbolo de vida (en cuanto a su conexión con la supervivencia del diluvio), de la sangre y del amor (Toussaint-Samat, 1992, capítulo 9). En el *Simposio* de Platón, tratado sobre el amor que lógicamente celebra ampliamente también al vino, se destacan las *manias* de los poetas en medio de estas fiestas étlicas (Toussaint-Samat 1992: 263). Los asistentes a los *symposia* se embarcaban en diálogos filosóficos (como el de Platón), en juegos de tipo verbal o musical y en recitales de poesía. En estas reuniones se premiaba tanto el beber mucho como el no mostrar los síntomas que esto acarrea. De hecho, en la misma obra platónica se recuerda que Sócrates es un gran bebedor de constante cabeza fría. A esto se refieren los poetas de la Antigüedad Clásica y de la Edad Media, que se presentan como borrachines: Horacio se describe como tomado por una *amabilis insania*, por lo que es llevado por Baco (*Carmen* III, v. 25) y en el *Arte poética* se presenta como «vesanus poeta» (v. 455); Fulgencio se auto-representa como «poeta furens» (p. 3). Terencio opinaba que *sine Baccho friget Venus*. De igual modo, Ovidio y Virgilio usaron el vino para llegar al furor poético¹¹. El caso más elaborado es el del goliárdico Archipoeta, quien escribe su propia muerte dominado por el furor del alcohol:

Michi numquam spiritus poetrie datur
Nisi prius fuerit venter bene satur;
Dum in arce cerebro Bachus dominatur
In me Phebus irruit er miranda fatur. (x.16-19; Watenphul, p. 75)

10. Un uso paralelo encontramos en el *gaudeamus* que jalona la experiencia italiana de Tomás Rodaja (texto con tintes biográficos) antes de convertirse en *El licenciado vidriera*: «Allí conocieron la suavidad del Treviano, el valor del Montefrascón, la fuerza del Asperino, la generosidad de los dos griegos Candia y Soma, la grandeza del del de las Cinco Viñas, la dulzura y apacibilidad de la señora Guarnacha, la rusticidad de la Chéntola, sin que entre todos estos señores osase parecer la bajeza del Romanesco. Y, habiendo hecho el huésped la reseña de tantos y tan diferentes vinos, se ofreció de hacer parecer allí, sin usar de tropelía, ni como pintados en mapa, sino real y verdaderamente, a Madrigal, Coca, Alaejos, y a la imperial más que Real Ciudad, recámara del dios de la risa; ofreció a Esquivias, a Alanís, a Cazalla, Guadalcanal y la Membrilla, sin que se le olvidase de Ribadavia y de Descargamaría. Finalmente, más vinos nombró el huésped, y más les dio, que pudo tener en sus bodegas el mismo Baco» (Cervantes 1980, vol. II, p. 48). La mención a los vinos en la novela ejemplar está situada en el momento de la llegada a Génova, que sirve como culminación del viaje formativo de Rodaja por Italia siguiendo la carrera de las armas, toda vez que ha acabado la de las letras. Para un uso distinto, ya contemporáneo, véase Vélez-Sainz (2003b, pp. 43-58).

11. Para Virgilio véase Griffin, 1995, pp. 283-95; para Ovidio, La Penna, 1995, pp. 266-282; y sobre la figura del poeta *furens*, Curtius (p. 474).

Meum est propositum in taberna mori,
 ut sint vina proxima morientis ori.
 Tunc cantabunt letius angelorum chori:
 'Sit Deus propitius huic potatori!' (Carm. x.12; Watenphul, p. 75¹²)

Si el archipoeta se imagina muriendo en una taberna, Cervantes lo hace a la salida de Esquivias tras unos buenos tragos. Juegan ambos con el sentido ambiguo del *vates* raptado por la *mania* y el *numen* del poeta. Este es el caso del fresco de Rafael sobre la personificación de la poesía de la *Stanza della segnatura*, coronada con laurel y sosteniendo libro y lira, sentada en un banco de mármol con cabezas talladas en los brazos, flanqueada por dos querubines con la inscripción *numine afflatur* (de la *Eneida* de Virgilio) (Figura 3).



Figura 3.
 Alegoría de la poesía, *Stanza della segnatura* de Rafael.

En este sentido cobra nuevos significados el apelativo que el estudiante pardal aplica a Cervantes: «escritor alegre» y «regocijo de las musas». Si bien Cervantes niega el segundo apelativo —«Yo, señor, soy Cervantes, pero no el

12. Sobre el desarrollo del goliardismo en terrenos castellanos es indispensable el magnífico estudio y antología de Jiménez Calvente, 2009, que no contiene este poema en concreto.

regocijo de las musas» (1969: 47)—, no desmiente el primero. Recordemos que en el *Viaje del Parnaso*, el texto con más completo código parnasiano del Siglo de Oro, Cervantes se niega un lugar en el Parnaso en lo que podría ser una crítica velada al sistema literario del momento (Vélez-Sainz 2003a). Al no negar el apelativo de escritor alegre, Cervantes juega con una suerte de auto-representación burlesca cercana a la del Ovidio del exilio quien en *Tristia* mantiene que «Vita verecunda est, Musa iocosa mea» (II, v. 354). La musa de Cervantes, como la de Ovidio, es jocosa, procaz y divertida¹³.

Esta auto-representación del prólogo del *Persiles* recuerda las del resto de prólogos en los que Cervantes se convierte en personaje jocoso raptado por el *numen*. Como, por ejemplo, el famoso retrato del prólogo de las *Novelas ejemplares*, cuyo retrato sirve como firma autorial (Lorenzo 2007) o la del inicio del *Viaje del Parnaso*:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo
 por parecer que tengo de poeta
 la gracia que no quiso darme el cielo,
 quisiera despachar a la estafeta
 mi alma, o por los aires, y ponella
 sobre las cumbres del nombrado Oeta.
 Pues descubriendo desde allí la bella
 corriente de Aganipe, en un saltico
 pudiera el labio remojar en ella,
 y quedar del licor suave y rico
 el pancho lleno, y ser de allí adelante
 poeta ilustre, o al menos magnifico. (Cervantes 2016: 271; Cap. I. vv. 25-36)

Se ha vuelto un lugar común en el cervantismo la falta de capacidad de don Miguel para la poesía a partir de este terceto¹⁴; no obstante, los versos no son más que una racionalización del rapto divino del poeta por las Musas, que bebe del rico licor de Aganipe. Cervantes se presenta como poeta ilustre que pretende salir de sí mismo por medio del entusiasmo y que no lo consigue en un juego metaliterario. Esta visión de la función autorial es coherente con el hecho de que, una vez que han llegado al Parnaso, Cervantes no reciba nunca el laurel. Las referencias al Parnaso desarrollan un juego y el conjunto de *topoi* establece una poética versificada para el poeta ilustre de acuerdo con el ideal neoplatónico. En el mismo texto y ya al final del último listado de poetas del poema y a

13. Véanse también los *Remedia amoris* («hace poco algunos censuraban nuestros libros: en sus críticas mi Musa es procaz» (v. 362).

14. Entre muchos otros, destaca el propio Vicente Gaos, paladín de la poesía cervantina, quien mantiene que «resulta indudable que [Cervantes] no halló en el verso cauce adecuado para la plena expresión de su mundo» (prólogo ix).

punto de cerrar la larga jornada el yo narrativo (supuestamente Cervantes) se describe: «Yo, socarrón; yo, poetón ya viejo» (Cervantes 2016: 393; Cap. VIII. v. 409). Si Cervantes declara ser un poetucho al principio del poema, al final se dibuja como un poetaastro socarroncillo. Cervantes resume, en tres adjetivos, su poema y el reflejo de su persona dentro de él. Nuestro autor se identifica como «poetón», lo que lleva obligatoriamente a su situación dentro del orbe literario; el «socarrón» nos conduce a la ambigüedad constante del poema y el «viejo» nos apunta la sensación de memoria literaria del poema. Al superponer los tres adjetivos en un solo verso, Cervantes combina los tres aspectos del poema mientras señala tener perfecta conciencia autorial.

Estos son los términos en los que se mueve la conciencia autorial de Cervantes a la hora de dejar su marca como autor: la «rúbrica del poeta», en los acertados términos de Ruiz Pérez. La «musa» de Cervantes es jocosas, autoflagelante y tremendamente divertida. En este sentido cobra sentido el divertido juego que establece con la convención de las despedidas: «¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!» (1969: 49). El último párrafo cervantino, su rúbrica final, combina la imagen del veedor, uno de los sentidos del término latino *vates*, que contemplará a sus amigos pronto «contentos en la otra vida». La otra vida es la de la alegría, la *hilaritas* del que supera *hac lachrimarum valle* y del que se une con los seres queridos. El momento de la muerte es el de la felicidad plena: el autor está entusiasmado.

En resumen, dentro del sistema de los campos literario y sus tomas de posición, la muerte es una *prise* más a mantener. Frente a las tendencias sublimadoras comunes en el momento (la representación *post mortem* de un autor que alaba al autor amigo muerto o la autfiguración *pre mortem* de un poeta que se deshace frente al lector), Cervantes desarrolla un tercer movimiento que lo acerca a una genealogía de poetas jocosos que podría retrotraerse a la Antigüedad clásica. El movimiento se fundamenta principalmente en la figura del lector «aficionado» indocto (el estudiante pardal que lo despide) y de sí mismo como poeta burlesco que no ha llegado a la sublimación. Cervantes se presenta burla burlando como un poetón borrachuzo, máscara tras la que asoma el *vates* iluminado por el entusiasmo y raptado por la *mania*. Cervantes contempla su propio fin y se presenta como un autor jocosos y contento frente a la muerte, espacio desde el que contempla el campo literario y su propia experiencia vital. Este espacio permite a Cervantes establecer una genealogía de poetas de musa jovial que *animus iocandi* presenta burlescamente el motivo de la muerte como si de un rito de pasaje más se tratara. El autor, en su rúbrica final, se despide de los lectores a los que espera desde una posición de *hilaritas* y entusiasmo.

Bibliografía

- ARCHIPOETA, *Die Gedichte des Archipoeta*, ed. H. Watenphul and H. Krefeld, Heidelberg, Teubner, 1958.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista de, «Prólogo», *Los trabajos de Persiles y Sigismundo*, Miguel de Cervantes, Madrid, Castalia, 1969.
- BOURDIEU, Pierre, *The Field of Cultural Production*, trad. Randal Johnson, Nueva York, Columbia University Press, 1993.
- BRAUDY, Leo, *The Frenzy of Renown: Fame and its history*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- CARREIRA, Antonio, «El Ms. Chacón: A tal señor, tal honor» en *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]. Homenaje a Dámaso Alonso*, ed. Juan Chacón, eds. Dámaso Alonso, Pere Ginferrer, Antonio Carreira y Manuel Sánchez Mariana, Málaga, Biblioteca de los Clásicos, 1991, III, 9-21.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Gredos, 1975.
- CERNUDA, Luis, *Las nubes. Desolación de la Quimera*, ed. Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1984.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1969.
- , *Poesías*, ed. Adrián Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973.
- , *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1982.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1943.
- ERASMO DE RÓTTERDAM, *Elogio de la locura*, ed. Martín Ciordia, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2007.
- FORCIONE, Alban, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- FULGENCIO, *Fabii Planciadis Fulgentii v. c. Opera: accedunt Fabii Caludii Gordiani Fulgentii v. c. De aetibus mundi et hominis et s. Fulgentii episcopi Super Thebaiden*, ed. R. W. O. Helm, Leipzig, B.G. Teubneri, 1898.
- GAOS, Vicente, «Prólogo», en *Viaje del Parnaso*, Miguel de Cervantes, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973, 7-46.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]. Homenaje a Dámaso Alonso*, ed. Juan Chacón, 1628, 3 vols, edición facsímil, eds. Dámaso Alonso, Pere Ginferrer, Antonio Carreira y Manuel Sánchez Mariana, Málaga, Biblioteca de los Clásicos, 1991.
- GRIFFIN, John, «Regalis inter mensas laticemque Lyaeum: Wine in Virgil and Others», en *In Vino Veritas*, eds. O. Murray y M. Tecusan, Roma, British School at Rome, 1995, pp. 283-295.
- GUTIÉRREZ, Carlos, *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005.

- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HERRÁIZ DE TRESCA, Teresa, «Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*», *Criticón*, 44 (1988), 55-59.
- HORACIO, *Opera*, ed. Edward C. Wickham, Oxford, Oxford University Press, 1901.
- JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1640)*, Madrid, Castalia, 1998.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa, *Sátira, amor y humor en la Edad Media latina: cincuenta y cinco canciones de Goliardos*, Madrid, Fundación Universitaria, 2009.
- LA PENNA, A. «Il vino di Orazio: nel modus e contro il modus», en *In Vino Veritas*, eds. O. Murray y M. Tecusan, Roma, British School at Rome, 1995, pp. 266-282.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La idea de la fama en la edad media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- LORENZO, Javier, «En blanco y sin figura: Prologue, Portrait, and Signature in Cervantes's *Novelas Ejemplares*», en *Celebrations and Connections in Hispanic Literature*, eds. Andrea Morris & Margaret Parker, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 142-155.
- MONTAUBAN, Janine, *El ajuar de la vida picaresca*, Madrid, Visor Libros, 2003.
- PELLICER Y TOVAR, Joseph, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630. [BNE R/15199]
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido*, ed. Joseph Antonio González de Salas, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- , *España defendida de los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, ed. Victoriano Roncero López, Navarra, Eunsa, 2013.
- RIBBANS, Geoffrey, «Herostratus: Notes On the Cult of Fame in Cervantes», en *Cervantes for the 21st Century / Cervantes para el siglo XXI*, *Studies in Honor of Edward Dudley*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2000, pp. 185-199.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Biblioclasmo: Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.
- , *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: Mito e imagen del poeta en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006.
- SÁNCHEZ, Francisco J., *An Early Bourgeois Literature in Golden Age Spain: Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache and Baltasar Gracián*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003.
- TOUSSAINT-SAMAT, Maguelone, *A History of Food*, trad. Anthea Bell, Londres, Blackwell, 1992.

- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2001.
- VEGA CARPIO, Félix María Lope de, *Vega del Parnaso por el Fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1637.
- , *La francesilla*, ed. Donald McGrady, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1981.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «El anti Parnaso: Armas, letras y socarronería en el *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes», en *Estas primicias del ingenio: jóvenes cervantistas en Chicago*, ed. Francisco Caudet y Kery Wilks, Madrid, Castalia, 2003a, pp. 207-29.
- , «Demonización, simposion, enthousiasmos: la poética etílica y ética de Rubén Darío en *Prosas profanas*», *Hispanófila*, 138, 2003b, pp. 43-58.
- , *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006.
- YNDURÁIN, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.



El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura¹

Pedro Ruiz

Universidad de Córdoba
fe1rupep@uco.es

Recepción: 03/05/2016, Aceptación: 21/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

Salcedo Coronel concilió su labor de poeta y comentarista de Góngora con sus posiciones en la corte y la aristocracia, representadas por sus cargos de caballero del cardenal infante y caballero del hábito de Santiago. Ambos títulos aparecen en las portadas de sus volúmenes poéticos, y no son el único elemento de legitimación de su práctica. En los *Cristales de Helicon* (1650) la estrategia se muestra en una doble dimensión, correspondiente a su condición dual. Mientras la iconografía del grabado muestra los elementos de relación entre el noble y el poeta, el prólogo de Pellicer insiste en la condición aristocrática del autor, y este convierte el volumen en un espacio de representación de las relaciones de sociabilidad con otros integrantes del campo literario del momento. Entre la escritura y la edición, el caballero poeta despliega su autorrepresentación.

Palabras clave

Salcedo Coronel; Pellicer; paratextos; edición; campo literario; genealogía

Abstract

The gentleman poet Salcedo Coronel: lineage, editing, writing

Salcedo Coronel conciliates its work as poet and as Góngora's commentator with their positions on the court and the aristocracy, represented by their charges as infant cardinal's

1. Las páginas que siguen son resultado parcial del proyecto «Sujeto e institución literaria en la edad moderna», FFI2014-54367-C2-1-R, del Plan Estatal de I+D+i.

master of the horse and knight of Santiago. Both titles appear on the covers of his poetic volumes, and they are not the only element of legitimizing its practice. In *Cristales de Helicón* (1650) the strategies shown in two dimensions, corresponding to the dual condition. While the iconography of the engraving shows the elements of the relationship between the noble and the poet, the prologue of Pellicer emphasizes the aristocratic status of the author, and this turns the volume in a space of representation of relations of sociability with other members of the literary field of time. Between writing and editing, the gentleman poet displays his self-representation.

Keywords

Salcedo Coronel; Pellicer; paratexts; edition; literary field; genealogy

Salcedo Coronel, escritor

Si hemos de creer la declaración de intenciones de don García de Salcedo Coronel al dedicar su volumen de *Cristales de Helicón* (1650) al duque de Feria, la ocasión se la dio la composición de la pieza colocada al frente de los versos, «El circo español. Panegírico», que es un poema en la circunstancia de una celebración en que brilló, a tenor de los versos, el esplendor y la gala del noble. El poema, en todo caso, se presenta expresamente como catalizador de un propósito de más alcance para nosotros:

No di entonces a la estampa esta fatiga estudiosa por acompañarla con otras que he procurado entresacar de algunos borradores míos, a instancias de muchos que han deseado ver reducidas a un cuerpo las que andan o impresas o manuscritas, esparcidas sin orden, después de que publiqué la primera parte de mis rimas. (Salcedo Coronel 1650: ¶¶¶¶ 2).

El resultado es un impreso de ordenación reconocible y canónica, acogido a una rotulación intituladora también reconocible a mediados del siglo y que se acoge a la clave parnasiana (García Aguilar 2009: 266-274). Es decir, que nos

encontramos ante un identificado modelo editorial, en una decisión nada sorprendente para quien ya tenía cierto hábito en el trato con la imprenta y había ensayado en una doble vía la práctica de la edición, para familiarizarse desde la experiencia directa con lo que significaba reducir a unidad y delimitación tipográfica lo que podía haber surgido de manera dispersa. De hecho, el autor tiende con su preliminar un puente directo con la primera entrega editorial de su producción lírica, veintitrés años atrás, aparecida bajo el más neutro rótulo de *Rimas* (1627), cuando ya Lope de Vega, el gran canonizador del título, lo había abandonado en favor de las denominaciones mitológicas². La conciencia de la conexión ya se había hecho manifiesta en otros lugares de los preliminares, aunque con diferencias entre los ejemplares conservados. En el ejemplar conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, por ejemplo, la ausencia de portada es suplida por una escueta referencia a título y autor, en la que se hace constar de manera expresa «segunda parte de las Rimas», seguida de un grabado en el que de nuevo se hace explícita esta condición. En el ejemplar de la Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» de la Universidad Complutense, en cambio, encontramos la portada completa, con mención del dedicatario y el preceptivo pie de imprenta, pero carece de la portadilla abreviada y del grabado (*infra*). De una u otra forma se hace evidente el propósito del autor de señalar la inequívoca relación de su edición con la entrega precedente, como en un díptico en el que se doblan esquemas y modelos, además de algunas referencias, sobre las que habremos de volver.

Previamente, conviene tener en cuenta la trayectoria o carrera literaria del sevillano, quien, tras las entregas poéticas iniciales, con apenas 34 años, abandona esta faceta para dedicarse de 1628 a 1648 al comentario de la obra integral de Góngora, presentada en diversas entregas y volúmenes. Sólo dos años después vuelve a la actividad editorial, con una obra propia, los *Cristales*, y un breve opúsculo de erudición, en el que comenta una inscripción arqueológica; en la misma fecha, Pellicer hace referencia en su texto preliminar a la preparación de una obra sobre Baeza, que cabría incluir en el género de antigüedades locales. Así pues, junto a su actividad cortesana y militar, don García se mueve entre el verso y la prosa, la creación y la erudición, la lírica y unas obras de cierta altura épica. Sin seguir un modelo netamente virgiliano, con su esquema ascendente, el poeta da muestras de una cierta versatilidad e, incluso, de una voluntad de ocupar diferentes espacios o posiciones dentro del campo letrado. Si no cabe hablar estrictamente de un autor profesional, ya que no era la escritura su *modus vivendi* en razón de su posición social, no cabe situarlo entre quienes se acerca-

2. Así en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). El propio caballero del cardenal infante había publicado su *Ariadna* en 1624, pero en este caso se trataba de un opúsculo conteniendo sólo un poema mitológico en 85 octavas, más los consabidos preliminares y una serie de poemas laudatorios precediendo y cerrando el texto. A falta de un estudio más amplio, la tesis de García Jiménez (2014), sobre las *Rimas*, es el acercamiento más sistemático a la obra del poeta sevillano.

ban al verso de manera esporádica y ocasional; su comercio con las musas era constante, como lo era su trato con la imprenta. Entre el amateurismo de Esquilache (Jiménez Belmonte 2007) y una cierta profesionalidad de Trillo (Marín Cobos 2013), por citar autores que publican a mediados del xvii, Salcedo Coronel toma de una vertiente una cierta libertad creativa, sin ninguna sensación de menoscabo, y de la otra asume una marcada conciencia y una familiaridad con los usos de la imprenta y aun del mercado, en el que individualiza su figura, incluso reclamando autoría y prioridad en su aportación frente a un posible caso de plagio, precisamente de Pellicer, el cronista regio y también comentarista de Góngora. El caso ha sido estudiado por García Jiménez (2014b y 2016) y no deja de tener significación para lo que nos concierne.

En relación con Góngora, y frente al modelo dispositivo planteado por *El Parnaso español* de Quevedo, aparecido dos años antes, Salcedo insiste en sus *Cristales* en la organización de materiales asentada en las *Rimas*, con muy ligeros cambios, como el de la anteposición de «El circo español». No era nada original. Desde el abandono del patrón petrarquista y el esquema ascendente de la edición de Boscán y Garcilaso, en el siglo xvii se generaliza la alteración del esquema trimembre, con el adelanto de los sonetos, la postergación de los metros octosilábicos y la reserva del lugar central para los moldes neoclásicos y barrocos. El volumen de 1650 responde a esta articulación, con algunas peculiaridades. Así, en los sonetos destaca la disolución del eje amoroso, entre un número más abundante de composiciones morales o eruditas, poemas de circunstancias con mucho de alabanza personal a nobles y poetas, ecos de prácticas académicas y un llamativo conjunto de piezas religiosas y, sobre todo, fúnebres; en un significativo número de casos, un soneto no amoroso reúne varios de los rasgos señalados. Sirva de ejemplo el soneto 34, «A un caballero que escribió un romance en que se introduce hablando con un Cristo a la hora de su muerte»³, o el 54, «A la muerte del ingenioso y agudísimo poeta andaluz Luis Vélez de Guevara», al que seguirán otras composiciones funerales a poetas celebrados y con fama póstuma. El giro queda ya marcado en el que funciona como soneto prólogo, «Al excelentísimo señor marqués de Priego, duque de Feria, etc.», sustituyendo el motivo petrarquista de la introspección y el arrepentimiento por el de la dedicatoria al noble, más cerca de los preliminares del *Polifemo* y las *Soledades* que del *Canzoniere* o los sonetos iniciales de 1543:

Estas rimas que ya en edad segura
me dictó Apolo con divino aliento
escucha al claro son de mi instrumento,
que numeroso tu favor procura.

3. A los motivos apuntados en el rótulo, el primer cuarteto ya suma otras marcas apuntadas, como el estilo culto, la referencia metapoética o la imagen del cisne: «Tan altamente, oh cisne generoso,/ celebras tu postrera despedida,/ que en sus riesgos adquieres nueva vida/ y, muriendo, eternizas tu reposo».

Ilustren rayos de tu luz más pura,
 príncipe generoso, mi ardimiento,
 que no siempre ha de dar el escarmiento
 plumas al mar que en su memoria dura.

Animoso, no ciegamente osado,
 mi vuelo a la región sublime aspira
 que adornan tantos regios esplendores,

por que, segunda vez de ti inspirado,
 cante mi voz en más heroica lira
 el excelso valor de tus mayores.

(Salcedo Coronel 1650: 1r.)

En continuidad, sólo dos de las nueve canciones mantienen un tema amoroso, pero lejos ya del lamento petrarquista; el resto son un epitalamio y una descripción de fiestas en Baeza y hasta cuatro composiciones funerales, dos de ellas dedicadas a compañeros en el ejercicio de las letras, Pérez de Montalbán y otra vez Vélez de Guevara; completa la nómina de ingenios celebrados Gutierre Marques de Careaga, presente en los preliminares con un soneto laudatorio, y participante con un panegírico por la poesía en las *Lágrimas panegíricas* (1639) a la muerte de Pérez de Montalbán, inspirador de la *Fama póstuma de Lope de Vega* (1636). Entre lo funeral, lo metaliterario y lo circunstancial, la canción, siguiendo el modelo herreriano, está más cerca de lo celebrativo que de la expresión lírica de la sentimentalidad (López Bueno 1994), ratificando la orientación del poeta a un registro culto y la concepción del verso desde una cierta artificiosidad y enmarcado en una práctica social. Algo similar cabría decir de las silvas que siguen, una de ellas en intercambio con Bocángel en una circunstancia celebrativa, e incluso las epístolas, que combinan las raíces horacianas, la modalidad moral barroca (dirigida a un Fabio) y la comunicación amical, como en la enviada a Nicolás Antonio. La elegía en tercetos retoma la materia mortuoria, y las octavas de las composiciones siguientes encauzan un genetliaco, tres panegíricos de tema nacional o regio y, de nuevo en clave social, un «Cartel de desafío», un ejercicio académico y, otra vez, una composición funeral.

También es funeral el primer poema en octosílabos, que abre la serie de romances, para amoldar a este metro algunas de las materias ya tratadas en endecasílabos, como los epitalamios o la epístola, de nuevo a Nicolás Antonio. Tras la serie de romances y letras de carácter sacro, las décimas tienen una orientación marcadamente laudatoria, incluyendo las compuestas para los preliminares de las *Rimas de Burguillos* (1634), además de un nuevo intercambio de noticias con el bibliógrafo sevillano. En la serie final de epigramas se retoma una práctica que ha atravesado el resto de agrupaciones métricas, como es la traducción de poetas italianos y, sobre todo, grecolatinos.

En conclusión, nos encontramos con una poesía de neta adscripción cultista y, sobre todo, muy consciente de su renovada posición social, que se hace muy operativa a partir del abandono de la sentimentalidad de raíz petrarquista como base de la poética. La elección de metros y materia, de una parte, y la práctica de la traducción, por otra, son indicios evidentes de este giro hacia el predominio de los *verba*, no tanto sobre la *res* (alimentada en las materias más nobles) como sobre los sentimientos propios de la intimidad subjetiva. La dimensión social de la práctica del verso (Buiguès 2013) se hace explícita y específica en la poetización de las redes de relaciones, particularmente las establecidas con otros escritores y con sus obras, en un denso entramado que equilibra la atención del verso a las ocasiones sociales vinculadas a una aristocracia a la que el poeta mira con atención.

El protagonismo concedido al género panegírico desde su disposición en el umbral del corpus poético es significativo de la actitud autorial y estética de Salcedo Coronel. En primer lugar, resulta incuestionable desde su filiación gongorina que el autor debía de tener en mente el dedicado al duque de Lerma por el cordobés, paradigma de la adscripción de la poética del cultismo más extremo a la exaltación nobiliaria, la celebración del mecenas y la incardinación del poeta en la corte (Matas Caballero 2011). Sin embargo, la distancia era grande, y no sólo por las tres décadas interpuestas entre ambas piezas; el modelo del válido y el de su círculo cultural se habían modificado notablemente desde los años de Felipe III, con una mayor teatralización de la etiqueta y el entretenimiento cortesanos, en tanto se asentaba la poética cultista. Lo que para Góngora era un juego de consagración al posible mecenas de lo más novedoso de su giro poético, en Salcedo Coronel era un juego de complicidades a partir de la explotación de un estilo consagrado ya, oficializado en los salones de palacio. Su valor era muy distinto, y muy grande era la diferencia de planteamiento, desde la construcción de una imagen biográfica con la exaltación de un *cursus honorum* individual, a la relación celebrativa de un suceso de carácter festivo y colectivo, donde la actuación del noble dedicatario sólo tiene un leve realce sobre un juego conjunto; así, más que una vida, se hace la relación de una fiesta, con la consiguiente contaminación con unos géneros ya muy codificados genérica, retórica y editorialmente. Por último, hacia el medio siglo se aprecia, en los ámbitos del cultismo (Ruiz Pérez 1994 y 2003) un interés renovado por este género (Ponce 2012 y Bègue 2013), muy acorde con las nuevas claves cortesanas y poéticas; buena prueba de ello es la práctica y, sobre todo, la teoría desarrolladas por Trillo y Figueroa, desde una neta conciencia autorial y en un marco granadino apenas diferenciado por matices del correspondiente a Salcedo Coronel. Si el autor de *La Neapolisea* se vinculó también con su obra a la exaltación de la misma casa a la que pertenecía el duque de Feria, la de los descendientes del Gran Capitán, más interés nos ofrece la coincidencia en la insistente familiaridad con la imprenta, con lo que ello supone de contaminación de las prácticas estrictamente académicas o cortesanas con la posición en la plaza pública y sus componentes de recep-

ción ampliada y mercantilizada. Por más que la difusión pública de los textos impresos sea otra forma de halagar al noble, esta vía condiciona el modo de la celebración e influye en sus rasgos, pero también en la concepción que el autor puede tener de este ejercicio y de su propia práctica poética.

El papel del duque de Feria como dedicatario del volumen, y la presencia patente en algunos pasajes del mismo, resulta en el plano apuntado menos relevante que el modo en que se textualiza la relación de Salcedo con él en el poema celebrativo que, a modo de epilio, se sitúa al frente de los versos impresos. En él es muy importante la consideración de que la figura del aristócrata no se identifica para el escritor con la de un mecenas más o menos potencial; ni lo reclamaba el *status* de Salcedo Coronel, su posición social, ni sus palabras apuntan a una demanda de ese tipo. Incluso, la función de «defensor» que explícitamente le demanda más parece una convención en la dialéctica planteada con los aristarcos y zoilos de una crítica incipiente⁴, que una verdadera necesidad por parte de quien ya había consolidado una reputación como erudito comentador del cordobés y seguidor de su poética en lo menos rupturista de la misma. En ese horizonte, los juegos planteados en el panegírico inicial se inscribirían en una cierta complicidad vinculada a la noción lúdica que va adquiriendo la poesía en los umbrales del bajo barroco, sin que quepa leerla como un mecanismo de subversión. Sin embargo, el juego no excluye un significado y, aun con esa sordina, merece una reflexión el escenario que se dibuja en el ejercicio de celebración, con su juego de espejos enfrentados entre el noble y el poeta.

El modelo épico se había consolidado con una codificación perfilada y reconocible. En ella las relaciones entre el héroe y el vate estaban perfectamente definidas, por más que lo estuvieran sobre una tensión, derivada de la capacidad del segundo para dotar de inmortalidad al primero, con la amenaza consiguiente para la estabilidad de la jerarquía formalmente establecida entre ambos y la relación de dependencia, generalmente sin un mecenazgo directo. El sistema de relaciones entre Eneas, Augusto, Mecenas y Virgilio se convertía, también en este aspecto, en paradigma del canon épico clásico. En «El circo español» ese modelo se difumina: no hay un héroe antiguo, no hay un monarca como destinatario ni un proyecto o tema nacional, y tampoco hay alguien que subvenga materialmente a las necesidades del poeta. En tal contexto la polaridad entre el noble y el poeta se ve alterada, desde la doble reivindicación que propone la epopeya clásica. Así, Salcedo Coronel se desplaza del poema épico al molde del panegírico, con la ironía latente en la sustitución de la gran empresa bélica por una fiesta taurina, un circo aunque sea español. En una habitual referencia a los ancestros lo que aparece es que la figura antigua del conquistador viene a ser sustituida por la del torero, según lo deja expreso en la dedicatoria:

4. Ruiz Pérez (2000). La situación es actualizada por la polémica gongorina, aún con rescoldos vivos a la altura del medio siglo.

Escribí los días pasados «El circo español», panegírico en que procuró mi afecto manifestar al mundo la destreza y bizarría con que V.E. sabe exercitar el natural valor en aplausos festivos, para hacerle más glorioso en defensa de su rey, imitando a sus valentísimos progenitores, que añadieron tantas ciudades y reinos al imperio español. (Salcedo Coronel 1650: ¶¶¶¶ 2r.)

No creo necesario postular una intención degradadora para que sea perceptible el efecto de empequeñecimiento, dando un sentido de hipérbole e irrealidad a los esfuerzos del poeta por dotar de altura épica a una fiesta muy alejada de las hazañas propias de la epopeya. Bien es verdad que Salcedo caminaba al hilo de su momento, y que no quedaban lejos manifestaciones similares; el mismo año, por citar una referencia conocida, se publica la *Palestra numerosa austriaca*, en la que se reúnen los versos de un buen número de poetas para celebrar las bodas de Felipe IV con su sobrina, Mariana de Austria, el año anterior; y casi dos décadas antes Pellicer y Tovar consagraba su *Anfiteatro de Felipe el Grande* a un hecho similar, pues, como indica la portada, «contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el toro en la fiesta agonal de trece de octubre de este año de 1631», cuando el monarca abatió al animal con un disparo de arcabuz. No, no es necesario leer una intención oculta, pero sí una cómoda instalación en un modelo de elogio cortesano en el que la altura épica y la retórica cultista se ponen al servicio de la celebración de hechos de menor cuantía.

A la par que se alejan los ideales ligados a la grandeza imperial y el triunfo de la fe católica, también la poesía heredera del alto barroco se aparta de valores de trascendencia, como los que alientan en el discurso épico y aún en la construcción lírica de la intimidad de base petrarquista. El lenguaje acompaña esta oquedad, en camino a las formas del juego que se plasmarán en lo jocoserio (Étienvre 2004) y en el aire de prosaísmo (Ruiz Pérez 2015). Con ello se introducen también alteraciones en la figura del poeta (Durling 1965) y una deriva en los modelos de legitimación, que afectan en este caso tanto al noble como al poeta, sometidos a los procesos de reajuste derivados de los cambios en su situación. A ello cabe adscribir el que el grueso de la dedicatoria al duque de Feria esté ocupado por la alabanza de las glorias de sus antepasados, por la grandeza de la casa, más que por lo concerniente a los hechos del heredero. En ello hay una parte de motivaciones propias de los rasgos de la cultura del barroco dibujada por Maravall, con una rehabilitación del linaje frente al personalismo y la afirmación individual de un humanismo aferrado a la noción de «hijo de sus obras» hasta la formulación cervantina. La otra parte corresponde a una realidad más concreta, impuesta cuando al poeta no le quedan grandes valores que celebrar en sus contemporáneos, y ha de acomodar a ello sus versos y su propia posición en el escenario social del discurrir de la poesía y las prácticas cortesanas. Afectado por esta situación, el poeta debe redefinirse como sujeto de su escritura situada en el centro de unos cambios profundos, sin haber encontrado aún la gramática poética que les dé forma apropiada.

Salcedo Coronel se edita

A mediados del siglo XVII el paso por la imprenta sigue siendo uno de los factores de alteración respecto a las prácticas poéticas ligadas al ocio cortesano y la comunicación académica. La conformación del libro plantea, de una parte, el problema de la reducción a una estructura unitaria de un material variado y disperso, y ello como algo más que un mero problema retórico de *dispositio*, porque en el establecimiento de una o varias voces se plantea la problemática posición del poeta y su imagen como sujeto del discurso. De otra parte, la paulatina consolidación de un mercado literario de la mano de otros géneros deja a quienes no quieren asumir el rol de profesionales de la escritura ante la necesidad de justificar su práctica, cuando no deciden esperar a que otros lo hagan por ellos tras su muerte. Media entonces una distancia considerable, un verdadero cambio cualitativo, entre la composición del poema para su circulación en un ámbito delimitado y la conformación del conjunto para una difusión que puede alcanzar, en los términos de la época, un nivel masivo (Maravall 1975 y Eisenstein 1994). Frente a la intemperie que ello puede suponer, el poeta aprovecha la estructura del libro en la España de los Austrias para levantar en sus espacios paratextuales unas estrategias discursivas de legitimación autorial que afectan por igual a las claves de lectura propuestas y a la propia imagen del poeta, a partir del trazado, en distinto grado de detalle, de una figura entre lo social en su sentido amplio y lo específicamente autorial. La composición material de los *Cristales de Helicon* sigue estas pautas, aunque con algunas particularidades que ayudan a distinguir la imagen que busca componer Salcedo Coronel.

Desde 1644 Diego Díaz de la Carrera había impreso los tres tomos, cada uno dividido en dos partes, de las *Obras* de Góngora comentadas por Salcedo. El dato nos permite suponer una familiaridad del poeta con la imprenta madrileña como para no ser ajeno a la forma definitiva del producto editorial, incluidas las variaciones detectadas en el cotejo de distintos ejemplares, en concreto en su primer pliego. Dos de los ejemplares conservados, el de Viena y el Complutense 1 (R-189482) presentan un grabado con la representación del Parnaso, que falta en Complutense 2 (R-170656), sin duda por haber sido arrancado, como se colige por la falta de una hoja del pliego.

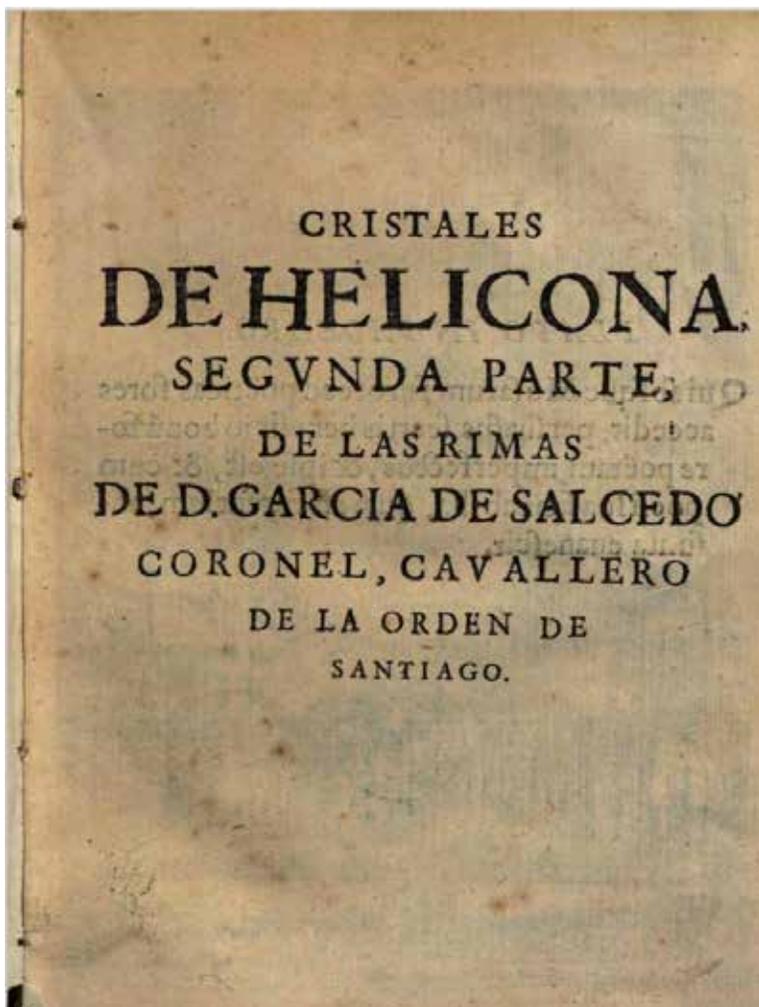


Figura 1.

Portada de la obra *Cristales de Helicon* (1650), de Salcedo Coronel, conservada en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (signatura R-189482).

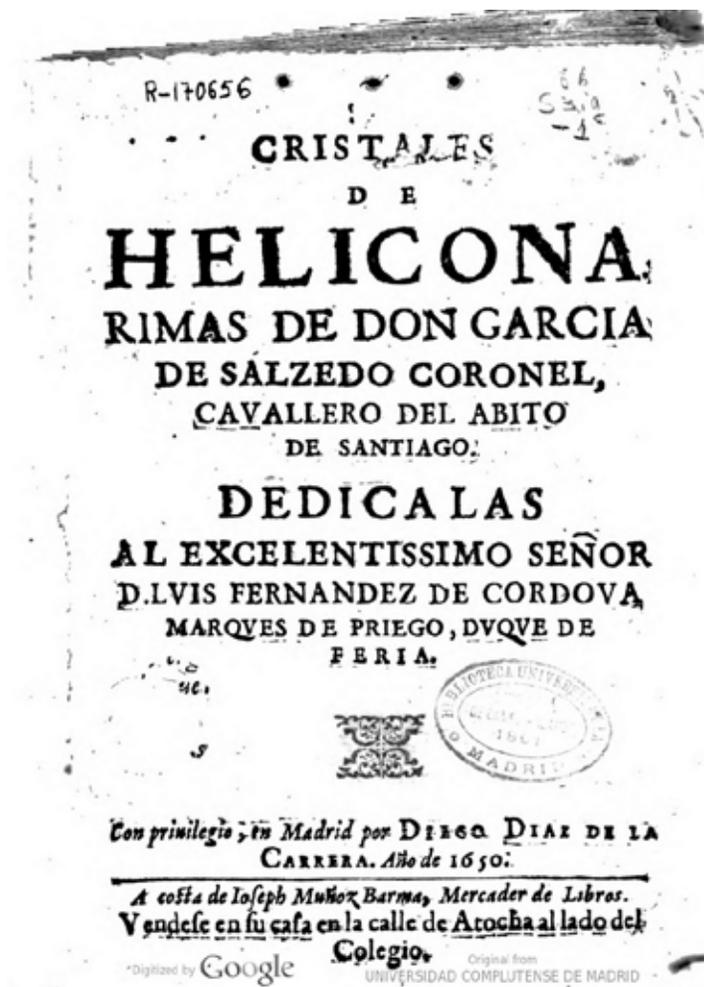


Figura 2.

Portada de la obra *Cristales de Helicon* (1650), de Salcedo Coronel, conservada en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (signatura R-189482).



Figura 3.

Portada de la obra *Cristales de Helicon* (1650), de Salcedo Coronel, conservada en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (signatura R-170656).

La misma causa cabría atribuir a la ausencia en el ejemplar austriaco de la portada conservada en los madrileños; de ser así, habría que postular que la que se registra en el primero es un añadido posterior, para paliar el deterioro, y que las diferencias con la otra versión de la portada provenían de copiar literalmente la primera parte de la cartela inserta en el grabado: «Cristales de Helicon, segunda parte de las Rimas de D. García de Salcedo Coronel, caballero de la Orden de Santiago». De hecho, en las portadas madrileñas no se indica nada sobre la condición de segunda parte, sino sólo «Rimas», que es

la denominación usada en el soneto laudatorio «De don Gregorio de Tapia y Salcedo, caballero de la Orden de Santiago y fiscal caballero de la misma Orden». Aunque los preliminares legales insisten en la denominación de *Cristales de Heliconia*, el apellido y la militancia en la misma orden permiten pensar que don Gregorio pudo conocer el título de manos del propio don García, y ello hace más llamativa la omisión de «segunda parte». Además, la hoja inicial del ejemplar austriaco ocupa el reverso con una cita del *Fedro* platónico en versión latina, no muy airosa en su confección material, pero muy pertinente para la justificación de la poesía: «Qui abque Musarum furore ad poeticas fores accedit, persuasus se artis beneficio bonum fore poetam, imperfectus, & ipse est, & cum poesi sua sana ab illa, quae est furentium, absunta evanescit». Por otra parte, el ejemplar Complutense 1, que conserva todos los elementos del pliego, los presenta, sin embargo, con una alteración que representa un error, pues la aprobación de fray Diego Niseno, en hoja a recto y vuelto, no aparece, como corresponde, tras el reverso en blanco de la portada, sino interrumpiendo la censura de Pellicer. A falta de poder manipular el volumen para comprobar la imposición del pliego es imposible determinar si es un error de composición o de plegado, pero se trata sin duda de un error, ya que parece difícil que sea el resultado de un accidente en la encuadernación posterior. A falta de conclusiones más precisas en el terreno estrictamente bibliográfico, lo que sí cabe concluir de estas observaciones parciales, además del presumible interés por los elementos más ornamentales (grabado y portada) en quienes no dudarían en mutilar un libro, es que en el proceso de composición o en su transmisión más temprana hubo un afán manifiesto por revisar los preliminares y preservar, con más o menos acierto, su funcionalidad semántica y pragmática, manifiesta en el rótulo genérico, en los elementos paratextuales y en la iconografía del grabado.

En lo que toca a los «paratextos legales» (García Aguilar 2008), destaca la intervención de dos nombres prestigiosos: fray Diego Niseno (autor de un poema laudatorio en las *Rimas* de 1627) y Pellicer, situados en una marcada posición por el enfrentamiento a Quevedo y Lope, respectivamente, y la adscripción al bando gongorino, en particular el cronista regio. Continúa en ello la línea del volumen anterior, autorizado por el licenciado Pedro Fernández de Navarrete y por Juan de Jáuregui. Sí se incrementan los firmantes de composiciones laudatorias, destacando la presencia de dos caballeros de hábito y un miembro del Consejo Real, lo que parece más un respaldo social que estrictamente poético, frente al protagonismo de Bocángel en las *Rimas*, en cuyos preliminares incluye dos composiciones laudatorias. La retórica de todos ellos, sin embargo, insiste en los motivos propios del Parnaso y en la exaltación de la vena del autor, en conexión directa con los motivos iconográficos del grabado, analizable como un completo programa poético.

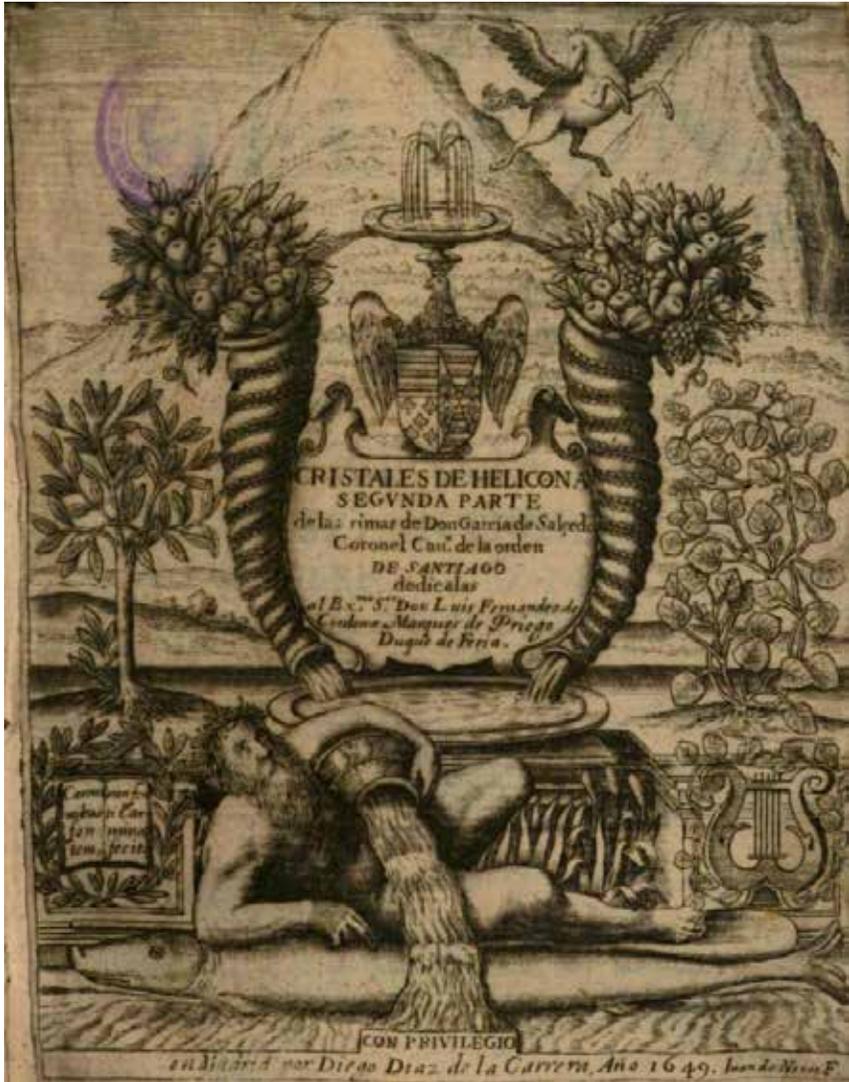


Figura 4.

Grabado alusivo al Parnaso inserto en los preliminares de la obra *Cristales de Helicon* (1650), de Salcedo Coronel.

La composición gráfica bien podía obrar como portada, y no sólo por la inclusión en su centro de título, autor y dedicatario. Las indicaciones en la base, al margen de la referencia al dibujante o el tallador, conforman un verdadero pie de imprenta, incluso con la indicación del privilegio, en un indicio más acerca de los problemas de composición del primer pliego. Interesa más en este momento

considerar los elementos incluidos y el discurso que conforman. Al fondo aparece el Parnaso, «en dos cumbres dividido», como en el título y grabado de la *princeps* de Quevedo, si bien en este caso la composición pudo tener en cuenta la interpretación de que se trata de dos montes, el Parnaso y el Helicón, lo que conectaría con la elección del título. Pegaso aparece golpeando con su pezuña en la ladera para hacer brotar una fuente (esta vez en una inequívoca imitación de la iconografía del *Parnaso español*), lo que debería corresponder con el nacimiento de Hipocrene o fuente Cabalina, con frecuencia confundida con la fuente Helicón, como parece ocurrir en este caso cuando el poeta muy posiblemente ha escogido la última denominación por sus valores fonéticos. Sin mucha precisión semántica ni originalidad iconográfica, en la parte superior del grabado destaca de manera indiscutible la contextualización parnasiana, proporcionando aclaración al lector menos erudito y reforzando la significación y simbología del título.

El centro se ordena en torno a la leyenda que, en una cartela, incluye todos los datos de la comunicación literaria bajo el escudo con las armas de los distintos títulos de la casa nobiliaria, como si el ducado de Feria rigiera todo el contexto comunicativo. La dualidad noble-poeta queda de algún modo reflejada en la doble cornucopia que rodea este punto focal. Las derivaciones del cuerno de Amaltea combinan en este caso la doble funcionalidad de representar la abundancia y servir de canales para el agua que brota de la fuente superior, para conducirla al pequeño embalse en que se remansa justo a los pies de la referencia al duque. Que no se trata de un simple juego de simetrías, sino que mantiene la imagen de la dualidad, lo pone de manifiesto la colocación en los extremos de dos imágenes vegetales de inequívoco simbolismo. A la izquierda se coloca el laurel, y a la derecha aparece la hiedra. Cuando ambos elementos para la coronación aparecen juntos, la referencia se distingue con precisión: el laurel para el héroe militar, la hiedra para el poeta⁵; por si no fuera evidente, la lira aparece debajo de la hiedra, a modo de huella del poeta, una humilde forma de signatura o firma por la impersonalización que mantiene, aunque con la relevancia de colocar al lado de la representación simbólica del noble la correspondencia del poeta, como un complemento en un equilibrio necesario, indicativo de la dificultad de existencia del uno sin el otro.

¿Cuál es la relación que se establece entre ellos? Tras la pareja dualidad del tercio superior de la imagen y la dualidad complementaria de la franja central, la relación parece tensarse o, al menos, encontrar cierto dinamismo en el tercio inferior. El cauce del agua que vierte la urna establece una sinuosa continuidad desde el origen representado arriba y su proyección hacia el cielo en el movimiento de

5. Así aparecen en el grabado de portada que el impresor sevillano Alonso de la Barrera, tomándola de publicaciones previas, coloca en la portada de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* en 1580; en él se unen a la dualidad del yelmo y el libro y una significativa leyenda en latín (Montero, 1997).

Pegaso; pero ahora el agua se vierte en lo más terrenal, como saliendo del espacio de la página al plano de realidad que ocupa el lector y en el que también se sitúa el propio autor. La figura que sostiene la urna es la representación icónico-mitológica habitual para los ríos, y en ello no presenta ninguna novedad. No ocurre lo mismo si atendemos a la sintaxis de la imagen y su posición en la economía significativa del cuadro. Es de notar que es al pie de esta figura donde se ubica la lira. ¿Sólo en busca de una disposición simétrica? Pudiera ser, pero no debe olvidarse que en el contexto cortesano el poderoso era considerado como una fuente de la que manaban recompensas materiales y, como sería el caso, prestigio simbólico (Sieber 1998). En tal clave, la posición de la lira, por más que sea muy cercana a la que el instrumento encuentra en el grabado del *Parnaso español*, sería significativa, y su desplazamiento hacia abajo se complementaría con la relación espacial con la imagen del protector para darle un simbolismo reconocible.

No obstante, la significación se hace más compleja al volver al lado izquierdo del grabado. En simetría con la lira aparece un libro abierto en un fascistol. Mientras la lira aparece enmarcada por una corona de hiedra en continuidad con la planta superior, el libro está enmarcado por el laurel. Ello lo presentaría como imagen correspondiente al noble o al héroe, pero no es nada clara esta identificación. Más luz arroja la interpretación de las palabras inscritas. En latín, dan en primer lugar un aura de cultura y erudición; cuando el lector corresponde, identifica un verso latino, «Carminibus fontem, non fonti carmina fecit», con muchas recurrencias a lo largo de una transmisión llena de variantes y meandros. Aparece formando parte de un dístico (que se completa con la identificación del sujeto agente: «Urbanus vates sic sibi quisque placet»), pero también en el arranque de composiciones más largas, que sirven para acomodar la antítesis a distintas figuras y situaciones, como «Hippolitus vates» (o «noster»). En unos casos, como en las atribuciones a Bernini en alguna de sus biografías, se plantea como una forma de elogio voluntario, incorporado a una fuente real e integrado en su diseño; en otros casos, en cambio, como ocurre con el dístico, se trataría de un panfleto que, de manera anónima y nocturna, se coloca en la fuente para desmerecer su intencionalidad y resultado. En todos los casos el juego se construye sobre la dialéctica entre materia y forma, diseño y resultados, poder material e ingenio creativo. Junto a la referencia parnasiana del título del poemario, este es el contexto del juego que contrapone versos e imagen del poder, ya sea social o de inspiración poética. «La fuente para los cantos, no hizo los cantos para la fuente» dice literalmente el pasaje latino⁶, y su sentido es claro, dando la primacía a los textos poéticos, no nacidos para exaltar al poderoso o cantar la inspiración, sino que uno y otra nacen para alimentar a los versos y a su componedor. El entrelazamiento de la corona de un laurel que también sirvió para coronar a poetas y la posición del verso en el graba-

6. Una traducción más precisa y correcta con el castellano y con el contexto sería: «La fuente se hizo para los versos, no los versos para la fuente».

do abundan en lo inseparable de dos figuras, pero de una manera sutil en la representación editorial que se materializa en el grabado el poeta marca una distancia en la que se intuye un sentimiento de superioridad.

Algo parecido ocurre con el elemento final, y ello serviría para ratificar la pertinencia de la lectura previa. No resulta llamativa la inclusión de una imagen pisciforme junto a la representación del río, pero esta puede adquirir formas y manifestaciones muy diferentes, y la aquí elegida puede encerrar un significado. Si hay voluntad de un cierto realismo referencial en la representación, no se trataría de un pez cualquiera. De entre los de agua dulce, por tamaño, proporción y rasgos del morro, el más cercano a este dibujo es el esturión, cuya vinculación más directa en el territorio hispano se establece con el río Guadalquivir, y no sin cierta relevancia desde que los Reyes Católicos concedieran a la Cartuja de Sevilla el privilegio para preparar el caviar con las huevas del pez, y que hiciera otro tanto para una cofradía de pescadores sevillanos con el derecho a ahumar la carne del esturión. La identificación entre el río y Sevilla, lugar natal del poeta, sería, por vía de particularización del símbolo, una suerte de firma individual: no cualquier poeta, sino el poeta sevillano que rubrica el libro. El solar andaluz de la mayor parte de los títulos de don Luis Ignacio Fernández de Córdoba⁷, sin convertirlo en el referente directo del juego alegórico, compacta el sentido de la imagen y, dentro del campo de la corte, introduce un elemento de distinción, una singularidad en la relación así visibilizada.

La tensión, sin embargo, no se establece solo entre las raíces del aristócrata y su desplazamiento a la corte, porque Madrid también es villa, y así lo recuerda la data que aparece a modo de obligado pie de imprenta, ya que esto no pertenece al campo de actuación del noble, sino del poeta. El eje vertical que arranca de la fuente llega a través de la urna y los brazos del río hasta la cartela al pie, y una lectura se impone: «nuestros versos son los ríos que nacen en Helicon y van a dar a la imprenta»; si esta no es «el morir» ni rehúye el horizonte de deseo del escritor de mediados del siglo XVII, tampoco es un espacio cómodo y del todo incuestionado. Con el río que remite a la inspiración (y, a la vez, a la protección del noble), junto con el origen andaluz del poeta llevado a la corte por sus servidumbres estamentales, se confronta la realidad material de la imprenta, poniendo en escena una tensión que aún no acaba de resolverse, pero a la que cada vez de manera más abierta se enfrentan los poetas que, desde la aristocracia de la sangre o de la cultura (Esquilache, Rebolledo, Trillo, Moncayo...), acometen la publicación de sus obras en verso.

El párrafo inicial del texto de Pellicer «Al que leyere» insiste justamente en esta conciencia y en la distancia que media entre el agua y su petrificación, entre el verso que fluye y su fijación en la imprenta:

7. No contradice este rasgo la posesión del ducado de Feria, cuyo solar se sitúa hoy muy cerca del límite entre Badajoz y Andalucía.

Cristales de Helicon llama su autor a esta unión de clarísimos poemas. Con razón «cristales», pues, habiendo corrido desperdiciados en varias copias cada cual por sí, por las academias de Italia y España, al modo de cristalinos arroyos, hoy, vueltos a su primer cauce, salen más lucidos, con la diferencia que hay del cristal que corre en agua al que se cuaja en piedra. (Salcedo Coronel 1650: ¶ 4 v.)

Superados los problemas derivados de la acusación de plagio por parte del autor de los *Cristales*, el cronista declara su voluntad de compensar con un panegírico la frialdad crítica de su censura, y convierte el prólogo en una extensa *laudatio* de la figura de Salcedo Coronel, pero lo hace sin establecer una distinción muy clara entre el poeta y la figura social que asienta sin relevancia en la dignidad de su linaje. De las diecinueve páginas de este texto preliminar, las seis primeras se centran en el libro o, más bien, en una revisión de la preceptiva poética para justificar dentro de sus límites los rasgos señalados de erudición, novedad, *varietas* y una cierta mezcla de estilos, obligada por el público amplio de la imprenta. En el último párrafo de este apartado Pellicer hace explícita la diferencia: «Este es el juicio que hago de la calidad del libro. La del autor no quiere mi amistad pasarla en silencio». No habría que entrever una irónica contraposición entre juicio crítico y amistad; lo operativo, a mi entender, es la consideración de la presencia de un autor tras los versos, y un autor con una reconocida trayectoria como erudito, filólogo y poeta. Por eso, llama la atención que el grueso del texto no se dedique a la alabanza personal de Salcedo Coronel y que, cuando lo haga, al final, apenas dé relevancia a su condición de escritor.

Apenas un párrafo de la extensión de una página se dedica al perfil individual de don García, mientras que las trece páginas restantes se dedican al repaso, al modo de la genealogía, por los antecesores del caballero poeta y, tras estos, los de la familia de su esposa, lo que ratifica la importancia del linaje tanto en el plano de la disciplina historiográfica como en el de la axiología social. La sangre y un vínculo a la vez sacramental y mercantil establecen en el siglo xvii y su ideología nobiliaria las credenciales de un individuo, que aparece así diluido en esa realidad superior, de orden colectivo, identificada con un orden. ¿Hasta qué punto estos valores ideológicos se extienden desde el plano de la articulación social hasta el de la consideración de la práctica literaria y su orientación específica? Si acudimos a la manifestación expresa de Salcedo y su paralelismo con la estrategia retórica de Pellicer, podríamos sentirnos inclinados a la respuesta afirmativa. De hecho, el poeta en su dedicatoria al noble sigue una pauta muy similar, volcando la mayor parte de sus elogios no sobre los hechos individuales de don Luis Ignacio, sino sobre la calidad de sus antepasados, los mismos cuyas conquistas parecen quedar contrapuestas, como vimos, al ocio festivo del descendiente. Al menos en lo que se refiere a las casas de la nobleza (y en ella se incluye la de Salcedo Coronel en el panegírico de Pellicer), el prestigio de los orígenes se impone sobre las obras de los hijos; estos lo son de la sangre, y su relevancia depende de la misma. Cuando

el poeta retoma el discurso ideológico y su retórica formal no los impugna en la aplicación que de ellos él mismo ha recibido.

Esta consideración ratificaría las observaciones sobre el paralelismo entre noble y poeta entrevisto en las imágenes del grabado. En ese caso corresponde reflexionar sobre el modo en que la tensión allí manifiesta se despliega más allá de la retórica de los preliminares. En ellos hemos considerado unas evidentes muestras de la estrategia de justificación y legitimación habitual en el aparato paratextual de los libros de poesía, concernientes a la imagen pública del autor, la que se conforma al hilo de la lectura, ofrecida ahora al gusto variable de un público diversificado en el campo abierto por el mercado. Sin embargo, ello no basta, y menos cuando en el edificio discursivo se aprecian brechas, unas líneas de fractura que el poeta ha de resolver con el ejercicio de su escritura.

Salcedo Coronel se escribe

Desplazada la intimidad sentimental del centro del discurso lírico y declinada la voluntad de componer una voz propia en la que percibir unos rasgos de originalidad, un poeta como Salcedo Coronel se ve en la tesitura de desarrollar unas estrategias preventivas, de refuerzo de su posición, que comienzan con la apelación al aristócrata para que se erija en «defensor», esto es, en aval de sus textos, a partir del que le dedica a sus entretenimientos cortesanos. La práctica caballeresca de la tauromaquia atañe a la faceta cortesana del autor, pero al ocio aristocrático de estilización del ejercicio de las armas le complementa en el perfil de Salcedo otra forma de ocio, la de las letras, que, en bastantes casos de sus cultivadores, se va orientando hacia la profesionalización. Desde posiciones y actitudes diferenciadas los escritores van tejiendo a lo largo del siglo XVII una trama de relaciones que les permite pasar de la imagen de parnaso a la noción de república literaria, y en el proceso va asumiendo un papel de centralidad la consolidación de la imprenta como cauce vinculado a la poesía, lo que permite trascender del restringido círculo renacentista al amplio escenario de la plaza pública. En el primer tercio del siglo Cervantes y Saavedra Fajardo llevan a las portadas de sus obras las dos nociones, aunque con la paradoja de una curiosa inversión: mientras el cultismo del murciano dota a «república» de un sentido clásico y bastante estático, con mucho de normativo, la ironía cervantina se despliega para representar con el término clásico la más cumplida imagen de un moderno campo literario, en permanente conflicto (Ruiz Pérez 2006). Entre los dos extremos se alza el telón de fondo ante el que se sitúa Salcedo, sin que a ello resulten ajenas su labor de comentarista del autor de referencia y la reflexión que ello pudiera llevar aparejada, incluyendo tensiones y rivalidades, como la que mantuvo en su momento con Pellicer.

Las relaciones, buenas o malas, no se establecen sólo con los conmlitonos en el mismo lado del frente abierto por la irrupción gongorina. Los nombres de otros autores presentes en los versos de *Cristales de Helicon* muestran un aba-

nico de relaciones bastante abierto y, sobre todo, una voluntad de proyectar en lo escrito el modelo de sociabilidad en que se inscriben escritura y vida, dentro o fuera del marco cortesano. Volviendo a nombres ya citados y completando el acercamiento, junto a las prácticas académicas y su valor como espacio de confluencia de una relativa variedad de escritores para un modo de actividad muy específico, aparecen con sus nombres Lope de Vega, dos generaciones anterior a Salcedo, emblema de la profesionalización del escritor y situado en la primera línea de oposición a la «nueva poesía», desde la aparición de las *Soledades* al ciclo *de senectute* propio; Juan Pérez de Montalbán, discípulo directo del anterior, coetáneo de Salcedo y orientado a una escritura poligráfica directamente relacionada con la imprenta en la que su padre se erigía como referencia inexcusable, lo que le hacía blanco de la sátira quevedesca, sobre todo por una obra, el *Para todos*, en la que, como en la *Fama póstuma de Lope de Vega*, se abría al reconocimiento y exaltación de los elementos constitutivos de un emergente campo literario; Luis Vélez de Guevara, célebre en las academias madrileñas y en los corrales de la villa y corte, a zaga de la huella lopesca, sin desdeñar, como en *El diablo Cojuelo*, otras formas de literatura que empiezan a ser de consumo y en las que se retratan de manera más o menos burlesca las ya un tanto caducas prácticas académicas; Gabriel Bocángel, poeta cortesano y, a la vez, presente en la imprenta, con obras tan parejas a la de Salcedo como *La lira de las Musas* o tan representativos de la compleja situación como los *Avisos a un cortesano*, sobre todo cuando aparecen en formas editoriales específicas como las antologías o los pliegos poéticos⁸; el almeriense Gutierre Marques de Careaga (1588-1652), hidalgo de casa solariega, jurista con cargos municipales en Madrid, relacionado con autores como Pérez de Montalbán, Ruiz de Alarcón y Saavedra Fajardo, versificador habitual pero sin un volumen propio en la imprenta, defensor de la poesía en el volumen de celebración funeral de Pérez de Montalbán⁹; o Nicolás Antonio, erudito y bibliófilo, procedente también de los círculos sevillanos de la élite culta, agente en Europa de la iglesia y el estado, con un paso, a mediados de siglo, por la corte, donde ya era apreciada su labor intelectual. Resumiendo, y con la única excepción de los extremos representados por las formas más populares de difusión (pliegos, relaciones, villancicos...) o la erudición más especializada y alejada de las letras humanas (la teología, el derecho, las formas más incipientes de la ciencia nueva...), en los *Cristales de Helicon* se bañan los representantes de todas las laderas del Parnaso o, en otros términos, de todos los perfiles y posiciones del

8. Baste citar su presencia en *Varias hermosas flores del Parnaso* (1670) o el pliego zaragozano de 1683. Lo tardío de las fechas en relación a la escritura de Bocángel y el diálogo con ella de Salcedo Coronel sólo ratifican la proyección y pervivencia de unos pasos poéticos ya atisbados a mediados de siglo.

9. *La poesía defendida y definida, Montalbán alabado* es el título de su aportación al volumen ordenado por Pedro Grande de Tena (1639); en prosa publica *Desengaño de fortuna* (1611), *Por el estado eclesiástico y monarquía española* (1620) e *Invectiva en discursos apologeticos contra el abuso público de las quevedas* (1637).

campo literario. Con muestras en todos los géneros, concurren el profesional, el académico, el amateur, el letrado... casi todos ellos con una movilidad indicativa de cómo se está reduciendo la distancia entre los circuitos culto y popular, en los casos en que no se han neutralizado ya las diferencias.

Junto a la variedad de nombres de autor presentes en estas páginas, no es menos significativa la diversidad de contextos pragmáticos en que se modelan los discursos, con sus correspondientes opciones genéricas. En conjunto, en el acercamiento contextual se pueden distinguir dos grandes dimensiones. De un lado nos encontramos lo que podemos englobar como prácticas académicas en un sentido no demasiado restrictivo; entre ellas se incluirían las composiciones que aluden directamente a esta realidad, más o menos formalizada, el soneto enviado a Bocángel, con clave moral y máscara de Fabio para el receptor interno, y las composiciones de carácter funeral dedicadas a escritores, concebidas o no para formar parte de un volumen celebrativo; también se podrían extender a este marco las dos composiciones dirigidas a Nicolás Antonio, aun con la precisión de que se trata de una comunicación estrictamente amistosa, al margen de un marco colectivo y dirigida al intercambio de noticias personales¹⁰, donde la dimensión «académica» vendría dada por la condición letrada de los dos correspondientes y la formalización de su comunicación a través de patrones institucionalizados en las academias.

Del otro lado se sitúa, con algún espacio de intersección, el conjunto de composiciones directamente concebidas y realizadas en clave de un destino impreso, con el consiguiente desvío de la focalización y el proceso de publicación: el destinatario lo es sólo indirectamente o en el plano interno (más bien, destinatario), pues el destinatario real en quien se piensa es el público lector, en cuya consideración resulta engrandecida la figura del autor celebrado o su obra. En conexión con el anterior, se iniciaría este apartado con las piezas compuestas para los volúmenes en luctuosa celebración de Lope de Vega (1636) y Pérez de Montalbán (1639), con el significativo encadenamiento de ambos impresos a partir del papel editorial del discípulo en el homenaje al maestro. También en relación con Lope se encuentran las décimas laudatorias «en el libro que compuso Lope de Vega y salió en nombre del licenciado Burguillos. Al lector» (1634). Aunque menos conocidos, otros libros y autores reciben un homenaje similar por parte de Salcedo Coronel, sobre todo en el privilegiado cauce del soneto, modelador de elogios «En alabanza de un tratado de la cetrería que escribió el excelentísimo señor marqués de Villanueva del Río», «A Manuel Gallego en su descripción de la Real Casa del Buen Retiro», «A un caballero que escribió un romance hablando con un Cristo a la hora de su muerte» o «A don Pablo de

10. El clarificador rótulo de las décimas «Respondiendo a unas décimas de don Nicolás Antonio, caballero de la Orden de Santiago, en que le da cuenta de algunas novedades de Sevilla» nos recuerda la dimensión social que en todo caso tiene lo que llamamos amistoso y personal.

Sotomayor en alabanza de sus *Rimas*», todos ellos presentados en serie consecutiva¹¹; si individualmente pueden considerarse estos casos como síntomas de unos procesos de institucionalización, la compilación de textos dispersos, su agrupación y formalización editorial los convierten en signo de una consolidación, de una práctica reconocida y de una resultante conciencia autorial formada a partir del espejo de los iguales. Y en este uso no es del todo pertinente el que el texto conociera finalmente o no los moldes de la imprenta, como debió de ocurrir con la obra celebrada en la canción «A don Gutierre, Marqués de Careaga, del Consejo de su Majestad y su alcalde del crimen en la Real Chancillería de Valladolid, en el libro que compuso intitulado *Sol de los Reyes en la tierra*, ilustrando las setenta y dos *Questiones* de Tolomeo Filadelfo, que dedicó al rey don Felipe Cuarto, nuestro señor», del que no he encontrado huella. Orientadas en todo caso a la difusión impresa, las obras celebradas señalan un nuevo horizonte de recepción, que marcaba de manera inequívoca a los autores; la celebración en verso, como la de Salcedo Coronel, concebida a la vez para los preliminares de las ajenas y el núcleo de su obra propia, sanciona esta práctica y la sitúa en el centro de una conciencia autorial, que ha superado las etapas de la escritura solitaria en el gabinete y el intercambio en el cerrado círculo amistoso, cortesano o académico para convertirse ya en inseparable de un horizonte de imprenta, cuando no de mercado.

Como toda elección retórica, también tiene una dimensión pragmática la configuración genérico-estrófica de las composiciones de este conjunto, desplegada sin una relación específica con cada una de sus modalidades contextuales. Las formas epigramáticas se acogen esencialmente al molde del soneto y se dedican tanto a los preliminares laudatorios como a la conmemoración funeral, en cercanía al epitafio, sin que falte la aplicación del ingenio conceptista. Las formas líricas y estróficas, con el paradigma de la canción, no rehúyen su posible función de paratextos, pero se orientan esencialmente a la celebración negativa propia de las composiciones funerales, explotando las posibilidades de exaltación del difunto que ofrece una derivación de la oda pindárica, con su retórica levantada. En la otra gran modalidad genérico-estrófica, la de desarrollo discursivo, bien en tercetos, bien en romance o, incluso, décimas encadenadas en serie, se encauzan las composiciones de orden más privado, entendiendo por tal la comunicación no enmarcada en una celebración pública, por más que la materia tratada y el destino final en un volumen impreso maticen bastante la condición de privacidad. La confluencia de las tres modalidades en las com-

11. El primer texto debió de estar dirigido a don Antonio Álvarez de Toledo y Enríquez de Ribera, séptimo duque de Alba y quinto marqués de Villanueva del Río, de cuyo texto no he encontrado huellas; el segundo interpela a las *Obras varias al real palacio del Buen Retiro* (Madrid, 1637), de Manuel Gallego; Sotomayor está presente en las *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte de [...] Juan Pérez de Montalbán* (1639), sin que haya podido encontrar ninguna noticia de su obra, y parece imposible identificar la anterior.

posiciones de *Cristales de Helicón*, relacionadas con la sociabilidad literaria, no sólo denota la importancia concedida a esta dimensión por Salcedo Coronel; también refleja la complejidad con que su perfil de autor se textualiza, *auctor in fabula*, y se despliega en una compleja serie de planos no del todo separables entre sí: el más privado y personal, el propio del diálogo literario entre iguales y el del valor institucional, por muy incipiente que sea, concedido a este entramado de relaciones humanas y literarias.

Asistimos, pues, al modo en que a través de sus textos y, sobre todo, su conformación en volumen impreso, Salcedo Coronel, como representante de un particular perfil de poeta a la altura del medio siglo, alimenta la constitución de una identidad social en la república letrada que empieza a superar en pertinencia y peso a la que venía forjándose en el intercambio académico y cortesano, con otro sentido de la posición y valor sociales de la poesía. Es difícil hablar con base sólida de un plan premeditado, de un designio sostenido a lo largo de más de dos décadas mientras el autor, en el descanso de sus monumentales comentarios a Góngora, dispersaba sus textos en los marcos y soportes más diversos, sin una voluntad clara de recopilarlos en libro, como parece declarar en el mencionado pasaje de la dedicatoria. Tampoco se trata de conceder veracidad absoluta a las declaraciones autorales, máxime cuando se insertan en el discurrir de un *topos* de modestia y justificación bien conocido. Sirva atender a la dialéctica entre la fase inicial y final, entre lo afirmado y lo realizado, entre la circunstancia del origen del poema y su resolución final en edición impresa, para comprobar cómo entre los polos considerados se dibuja con hilos diversos el tapiz de un rostro, el perfil de una figura autorial, con toda la complejidad de sus facetas.

Verdaderos documentos de una trayectoria vital, las referencias a personas, hechos o discursos, en particular los concernientes a las relaciones literarias, podemos leer los textos de Salcedo Coronel como huellas de una vida y, en este sentido, como elementos de configuración autobiográfica, ya sea en el plano semántico —con las noticias que nos deja de experiencias y afectos más o menos reales—, ya sea en el plano pragmático —con la constatación de unas relaciones—, ya sea en el plano formal —con el uso de una retórica codificada que lo inserta en un determinado nivel de vida social. Con una mirada retrospectiva desde el presente que ordena y selecciona en el proceso editorial, el poeta ofrece un perfil de sí mismo, una determinada imagen que, sin pretensiones de exhaustividad u ordenación cronológica, dibuja los rasgos de una vida, una presencia con dimensión a la vez personal y social tal como el propio autor quiere ofrecer de sí mismo, y los articula con la presentación de unos textos en su doble faz, productos de una circunstancia concreta y resemantizadas reelaboraciones editoriales. El autor se presenta como tal, escribiendo y editando sus textos, y ello a través de la dimensión de espejo (por su reflexión metaliteraria) que estos adquieren en el marco del volumen impreso.

Frente a los valores ligados a los grandes repertorios nominales, del «Canto de Calíope» al *Laurel de Apolo* (Ruiz Pérez 2010), la individuación que mantienen

los textos singulares bajo su proceso editorial de compilación nos habla de una dimensión específica en la figuración autorial de Salcedo. Es la compuesta por un conjunto variado de relaciones personales que adquieren la forma de intercambio amistoso no tanto de afectos reales o presentes materiales como de objetos textuales, de productos de una escritura inseparablemente entañada con los procesos de las relaciones conformadoras de una vida. Con esta dimensión Salcedo Coronel se mantiene arraigado en lo que surge inicialmente como una práctica social, ya sea en un marco compartido con varios, como las academias, ya sea en una más delimitada relación interpersonal, origen y referente inmediato de la composición poética, con una latencia que se activa en la recepción diferida de un proceso de lectura desarrollado por un lector múltiple e indiscriminado, inevitablemente ajeno al contexto inicial. Entre la realidad biográfica inmediata y la singular naturaleza del acto de lectura, los textos se instalan en el espacio de significación que ellos mismos generan, al abolir las fronteras que separan la realidad de su textualización. Las redes de sociabilidad, entrevistas en sus huellas textuales, no son cuestionadas ni negadas, pero se proyectan en otra dimensión.

Incluida la multiplicación de sujetos de referencia, este proceso de desdoblamiento de planos confiere a lo que pudo ser una comunicación privada una dimensión añadida de celebración pública, como pública y publicada es la materialidad producida en la imprenta. Al pasar a letras de molde el llanto por el difunto o la epístola al amigo, también cuando directamente se presentan en ellas los preliminares laudatorios, la relación asume una forma de teatralización, por darse en espectáculo. Ello no implica necesariamente falsedad, pero sí impostación, un valor añadido que multiplica sus valencias, si no es que llega a alterar su sentido, como cuando la epístola amistosa deriva a moral y se convierte en mera excusa para la exposición de una doctrina. Como el actor sube a las tablas y encarna el rostro de un personaje, el autor accede al escenario del libro impreso y maquilla su verdadero rostro, con afeites que resaltan sus rasgos o los disimulan, siempre con la intención de componer una determinada imagen y de hacerlo, al igual que en la comedia, en una trama de relaciones sociales, más que nunca (re)presentadas como caracterizaciones públicas. El autor real no teatraliza su pretendida intimidad, en la vía de la expresividad, sino su dimensión social, la de su (auto)representación.

En este juego, muy determinado por la dimensión editorial, el autor asume su condición de *persona*, esto es, de máscara. Lejos de la intimidad de Narciso, el poeta ensaya su condición de Proteo (Ruiz Pérez 2007), móvil elemento en una república letrada donde adquiere su sentido pleno. Al tiempo, con su agencia el poeta refuerza los pilares de la institución literaria concebida como tal, con todos sus componentes, desde el escritor al lector, pasando por todos los agentes de mediación (librero, impresor, comentarista, crítico), actualizados en el juego de las composiciones metaliterarias aquí insertas, que acompañan los procesos institucionales desde la escritura y la conformación en la imprenta hasta la fama póstuma del autor que abandona el escenario y ve ratificado en este *mutis* la condición esen-

cial del mismo. Si volvemos a los propios preliminares de los *Cristales de Helicon*, podemos leer a nueva luz las declaraciones del autor sobre el papel del panegírico al noble y su función de catalizador editorial para la recolección de sus obras dispersas; también el reiterado carácter de «segunda parte» que tiene esta entrega, por lo que tiene de voluntad de establecer una clave de lectura que sitúa el impreso de 1650 en la serie formada con el de 1627, pero también de todos los libros de rimas que, como los celebrados por Salcedo, incluido el del heterónimo de Lope de Vega y su disfraz de poeta¹², se han dispuesto entre esas fechas.

Los años de publicación de los dos poemarios de Salcedo Coronel se corresponden con los de los fallecimientos respectivos de Góngora y Quevedo; también (y con más cercanía cronológica en el caso del *Parnaso español*, de 1648) con los de la aparición de la primera edición impresa (en ambos casos póstuma) de la obra en verso de los dos grandes. La anécdota bien merece ser elevada (al menos, por un momento provisional) a la dimensión de categoría. La cronología es también la que media entre la aparición del *Panegírico por la poesía* de Vera y Mendoza, con una clara proyección en la citada *Poesía defendida* de Marques de Careaga, y, en el otro extremo el proceso que lleva del *Arte de ingenio* (1642) a la *Agudeza* (1648) de Gracián; es decir, desde las últimas manifestaciones de un necesario discurso de defensa de la práctica poética y la consagración del concepto como un instrumento a la vez retórico y epistemológico. En sintonía con ello, y mediando los comentarios que consagran a Góngora como un autor de referencia y una cumbre poética, Salcedo Coronel recorre el camino hasta una autoconsideración y expresión de su dignidad como morador del Parnaso, bebiendo en el agua que mana de sus fuentes, pero también consciente del peso que tiene en su afirmación la imagen de una presencia colectiva y los lazos de sociabilidad existentes entre sus miembros.

La imagen del poeta

Es hora de volver desde las relaciones sintagmáticas, en presencia y en construcción de discurso, a las paradigmáticas, en ausencia y en reafirmación de una idea estática. Este último caso es el de la clave de linaje en que Salcedo queda situado en el texto de Pellicer, con los ecos textuales que él mismo incluye en su dedicatoria al duque de Feria. Aunque hablamos de «ecos» al considerar el orden de aparición de los textos en los pliegos de preliminares, lo cierto es que el discurso genealógico en torno al noble precede al dedicado al autor. Incluso cuando este es noble, no

12. A la invención del falso clérigo poeta Lope suma el recurso de insistir en los marbetes de los poemas de Burguillos de manera expresa en su condición de «poeta», presentado en tercera persona. Sea como prueba (para)textual de una labor de edición ajena, sea como manifestación del ejercicio de desdoblamiento que supone la edición, el recurso proyecta su ironía sobre el modelo petrarquista y apunta a un nuevo sistema de relaciones y de presencia del poeta en la vida pública.

suele ser el argumento más reiterado ni en la *laudatio* ni en la composición de su figura, posiblemente porque esa relación de descendencia-dependencia es opuesta a la naturaleza misma del autor, aun sin situarlo en el pedestal del creador. La singularidad de esta situación contrasta con la creciente incorporación de biografías a las ediciones, por más que se trate de realizaciones póstumas, como en los casos de Solís o de Salazar y Torres (Ruiz Pérez 2009 y 2011); también choca con la observada reiteración en la presencia de otros autores en los textos y paratextos de *Cristales de Heliconia*, y esta divergencia nos lleva a las reflexiones finales.

Bien es cierto que el discurso de Pellicer puede tener una base y una influencia directa en su condición de cronista y su práctica de genealogista, lo que puede mover su interés por los ancestros y las redes familiares, hasta forzar la indagación a la búsqueda de unas pretendidas raíces, como al afirmar que, con la genealogía de Salcedo Coronel, no quiere «dejar de restituir a Aragón este ingenio, de donde trae su origen. Ninguna familia floreció allí con más grandeza, más poder ni más vasallos en los tiempos antiguos que la de Cornel, que, corrompida la voz, llaman Coronel en Castilla» (Salcedo Coronel 1650: ¶¶ 3r.). Ni siquiera le detuvo la consideración de las consecuencias de la polémica suscitada con el propio Salcedo a raíz de las acusaciones que contra él hiciera el cronista Juan Andrés de Ustarroz en otra empresa de reconquista de valores para el solar aragonés, en su *Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio* (Zaragoza, 1638), como señala García Jiménez (2016). Era el síntoma de una ideología, que adquiriría su pleno sentido en la exaltación del noble, pero que se presentaba llena de contradicciones al aplicarse a un escritor: voluntaria o involuntariamente esta dimensión quedaba eclipsada ante el valor de su sangre. El propio Salcedo había hecho constar con orgullo en la portada de su libro su condición de caballero de Santiago y lo que ello suponía de adscripción a una cierta élite social. Con ello el rango ilustraba las obras. En el discurso de Pellicer, en cambio, las obras quedan eclipsadas por el linaje.

El discurso encajaba en una poética de la imitación como la propia del clasicismo. Cuando el Brocense afirmaba que no tenía por buen poeta al que no seguía los pasos de los antiguos e imitaba sus modelos, estaba afirmando la unidad de un pensamiento que ponía en los orígenes el principio de supremacía (Rodríguez y Raynié 2013); lo importante era la tradición, el legado y su administración. La dependencia de los ancestros se afirmaba, y la muerte simbólica del padre quedaba aún muy lejos del horizonte de la ideología dominante. Como parece reflejarse en los preliminares de los *Cristales de Heliconia*, el poeta trata de acercarse al noble, no sólo por aspiración de medro, sino también por mimetismo de los esquemas rectores de la nobleza de sangre. Objeto de burla por parte del Góngora cristiano nuevo, Lope, sin menoscabo de su vertiente de escritor profesional (García Reidy 2013) o de sus novedades literarias, llevó este prurito a su nombre y a sus portadas, deseoso de construirse un linaje de prestigio que lo avalara en el entorno de la corte. El ansiado mecenazgo (que no era el caso de Salcedo) suponía la materialización de este acercamiento a los privilegiados

(Arellano 1998), una forma de identificación con su entorno, aunque fuera en la condición de criado, y de nuevo hay que pensar en Lope y en sus relaciones con el duque de Sesá. Como fuente de beneficios materiales y simbólicos (Sieber 1998), el aristócrata poderoso sostiene el mismo principio de *auctoritas* que el escritor del clasicismo busca en sus modelos grecolatinos o, más tardíamente, nacionales, como pudo representar Góngora para nuestro poeta. Es el primer paso: el poeta moderno borra a los antiguos con su consagración (por ejemplo, en forma de edición comentada); su contemporáneo está más cerca de situarse en la misma posición, y buscar una forma de autonomía, aunque sus pasos sean lentos y no siempre lo consiga.

En el proceso de constitución de una conciencia autorial y de las estrategias de reivindicación de la dignidad de las prácticas artísticas, las *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550) de Vasari fueron reconocidas en su momento (y lo siguen siendo por la crítica historiográfica) como piedra angular y base de una nueva mentalidad. La antigüedad le proporcionaba modelos, alguno que tenía como eje la propia obra de las figuras repertoriadas (las vidas de filósofos de Diógenes Laercio, convertidas en muchos casos en la única fuente sobre las doctrinas de los biografiados), pero los dominantes atañían a las figuras de príncipes y nobles, como en Plutarco o Valerio Máximo. Podían, no obstante, convivir en estas obras algunos hombres de letras con los aristócratas de la sangre y los poderosos; no ocurría así en las series castellanas en los albores del renacimiento, como las representadas paradigmáticamente por Hernando del Pulgar y Pérez de Guzmán; basta apreciar en los *Claros varones de Castilla* la prácticamente nula referencia a la condición intelectual del marqués de Santillana y el completo silencio sobre su producción en verso. En el siglo xvi hispano el cambio se opera con el desplazamiento de estos repertorios al ámbito de las historias locales, sobre todo cuando asientan la deriva desde la noción estricta de «antigüedades» a una mayor presencia de lo contemporáneo, incluidas las relaciones de «ilustres varones», con una creciente presencia de hombres de letras en estos repertorios, incluso de poetas *stricto sensu* (Osuna 2005). La autonomía de estas series y su especialización conducirán a repertorios de ingenios de carácter exento, en muchos casos locales, como los de Rodrigo Caro o Vaca de Alfaro, bases de una incipiente disciplina bibliográfica, que llevará a la monumental obra de Nicolás Antonio a través de repertorios como el de Tamayo, donde cabe apreciar un notable valor, si no estrictamente canonizador, de institucionalización de la literatura (Ruiz Pérez 2007b). Sin detrimento de esta tendencia hacia consideraciones más modernas de la autonomía de la literatura, se mantiene muy arraigada la vigencia del modelo nobiliario y sus raíces ideológicas (ligadas, como queda indicado, a una poética de base clasicista), de modo que se desplaza con cierta naturalidad el patrón caracterizador de la aristocracia de la sangre a la que pudiera representar la nueva élite de los escritores (García Aguilar 2005). Hay que señalar, no obstante, que la persistencia de la ideología nobiliaria en el patrón discursivo (en este caso, la insis-

tencia de Pellicer en la genealogía de Salcedo) se va mostrando en retirada ante la creciente presencia de hombres de letras en las galerías de figuras relevantes, ya lo hicieran de manera autónoma, ya se presentaran como iguales entre los hombres de armas o los nobles de la sangre; sobre todo, junto a la axiología de los orígenes, de la antigüedad y de los ancestros, crece la presencia de un parnaso contemporáneo, y ello adquiere un valor especial cuando dicho parnaso se ve reflejado, conformado por la obra de un poeta, directamente en sus versos (Ruiz Pérez 2010) o, como en este caso, en el entramado pragmático ordenado en el espacio de los paratextos o reflejado en los marbetes de los poemas.

En las distintas formas señaladas por la historiografía como marcos o etapas estéticas, los poetas modernos (Mazzacurati 1985) inician su andadura distanciándose de las fuentes (Quint 1983), ya sea en forma de apropiamiento (como en las traducciones, más bien versiones, publicadas por Salcedo¹³), bien sea en forma de transformación, bien sea, finalmente, en la definitiva forma del borramiento. Una de las vías puede ser la que surge de la conciencia de la colectividad. La clásica idea del enano en hombros del gigante queda desbordada cuando el poeta no se siente un pigmeo solitario, sino formando parte de una sociedad más amplia, la que forman los hombres de letras contemporáneos, con los que comparte ideas, intercambia versos y encuentra un refuerzo. Escritor y caballero, cortesano y poeta, Salcedo Coronel mantiene un pie en cada uno de los mundos, y les rinde tributo por separado en sus estrategias paratextuales y en sus versos o, por mejor decir, en la práctica de su poesía, sobre todo en lo que tiene de elemento de conexión con el círculo de escritores.

Al intercambio de poemas acompaña un fluir de capital simbólico, que crece en este comercio, reforzando la imagen grupal, colectiva, donde es más fácil conseguir sanción y aceptación. En esta clave es posible inscribir el marcado esfuerzo apreciable en las páginas de la obra por despejarse del eje vertical, aún dominante en los paratextos, tanto en el prólogo y la dedicatoria como en la articulación iconográfica del grabado y su programa significativo; es el eje correspondiente a la noción de linaje y al valor de la tradición, que el poeta busca compensar sin negarlos definitivamente. Se trata más bien de desplazar su centralidad con la aparición de nuevos valores simbólicos en el plano social y artístico, y para ello se potencia el eje horizontal, en que se insertan todos los autores convocados en las páginas impresas, trasladando a ellas un emergente modelo de sociabilidad, con sus correspondencias en el plano estrictamente poético, como se plantea en el apartamiento del ya agotado modelo petrarquista.

En este plano sí podemos percibir una actuación edípica, pues los poetas sensibles a la innovación gongorina repetirán los pasos del toscano justamente

13. La imagen adoptada para el título, su tratamiento en la ilustración de portada y la metamorfosis de líquido en cristal, ya anotada por Pellicer, insisten en el valor simbólico de la fuente y las tensiones o «ansiedad de influencia» (Bloom 1973) que genera.

al considerar periclitado su referente directo. El de Arezzo ya había planteado en su colección de biografías *De viris illustribus* (Li 2016) la primacía de la virtud, la *virtus* renacentista, sobre la fortuna del nacimiento y, tras dirigir sus epístolas a los antiguos, los convierte en sus contemporáneos, para medirse con ellos en forma de emulación, convirtiendo su obra en una forma de vida y de autorrepresentación como poeta. En el *Africa* hace que Ennio, por vía de profecía, lo reconozca como uno de los eminentes poetas latinos, alcanzando así otra forma de coronación o de autocoronación (Helgerson 1983). Sin embargo, la suya ya no era una vía efectiva tres siglos después; es más, podía actuar como una eficaz barrera frente a las tentativas de renovación y de formas de una subjetividad literaria diferente. Convertida la filografía petrarquista-platónica en un anacronismo ¿en qué puede sustentarse el poeta cuando deja de hacerlo en su condición de amante y la correspondiente espiritualización? Junto con la experiencia amorosa como eje de su escritura, el poeta renuncia a la construcción de un personaje que, a través de la voz lírica, le permite proyectar una forma de subjetividad, en tanto que su metamorfosis proteica no resulta asiento suficiente en sus pasos iniciales, al margen de favorecer los juegos de la *varietas* estilística y genérica. De otra parte, la imprenta y el mercado literario activan su dimensión pública y, con ella, su conciencia de un ser real inserto en su sociedad, ante sus lectores y sus críticos. Entre ambos extremos, el de la *fictio poetica* y el de la realidad social, los poetas buscan la apertura de un escenario de carácter pragmático, de negociación de su legitimidad y su condición de autor. La búsqueda de una posición en multiplicadas iniciativas contribuye a la paulatina consolidación del campo literario y con ella la posibilidad de una instancia, por muy precaria que sea, de sujeto, justamente a través de la construcción de una *persona*, en su sentido etimológico, un antifaz reconocible desde el que hacer resonar su voz, en el que darle un asiento en medio de sus iguales, de los otros moradores del Parnaso.

En las estrategias paratextuales dispuestas en último lugar, cerrando el círculo con los preliminares legales, Salcedo Coronel y su colega Pellicer articulan un discurso de legitimación que se reconoce en el orden establecido, en los valores ideológicos de un modelo social y poético conservador. En los poemas laudatorios y, sobre todo, en sus juegos de espejo en el corpus de poemas propios la estrategia de autorrepresentación y de proyección en el discurso, *in fabula*, cobra un curso distinto, con la celebración de la especificidad del hecho poético. En el espejo que conforman los cristales de la fuente Heliconia el Parnaso sigue proyectando su reflejo y sus valores, pero alrededor de ella, como en las riberas de los poetas renacentistas y sus primeras formas de sociabilidad literaria, se perfila una realidad diferente, la que corresponde a una república literaria en avanzado estadio de conformación, un campo o escenario en el que puede afirmarse la posición del escritor. Si Salcedo Coronel no llega a instalarse definitivamente en esta nueva realidad, señala, entre las irisaciones del discurso coral de su volumen, uno de los caminos para alcanzarla.

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio, «Algunos aspectos de la relación literatura-nobleza en el Barroco», *Il Confronto Letterario*, 30 (1998), 331-353.
- BÈGUE, Alain (ed.), *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes. I. Versos de elogio*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- BUIGUÈS, Jean-Marc (ed.), *Poesía y sociedad en España: 1650-1750*, monográfico de *Bulletin Hispanique*, 115.1, 2013.
- DURLING, Robert, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University, 1965.
- EISENSTEIN, Elizabeth, *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Akal, 1994.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 106.1 (2004), 235-252.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Varones nobles y nobles poetas: los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro», *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2005, 285-316.
- , «De Trento al Parnaso: aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del siglo XVI», *El canon poético en el siglo XVI*, dir. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2008, 235-256.
- , *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Iván, *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*. Tesis doctoral defendida el 21 de febrero de 2014 en la Universidad de Sevilla.
- , «Aunque un tiempo competimos...». Apostillas a la rivalidad entre Salcedo y Pellicer», *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 2014, 293-297.
- , «Los comentarios a la poesía de Góngora de Salcedo Coronel (1629-1648): una aproximación», *Diálogos entre la lengua y la literatura*, Cristóbal José Álvarez López y M.^a Rosario Martínez Navarro, Sevilla, Vitela, 2016, 234-252.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- HELGERSON, Richard, *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*, Berkeley, University of California, 1983.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier, *Las «Obras en verso» del Príncipe de Esquilache*, Woodbridge, Boydell & Brewer Ltd., 2007.
- LI, Wen-Chin, «Angustias de Petrarca. Constitución del espiritualismo amoroso del poeta», *Diálogos entre la lengua y la literatura*, Cristóbal José Álvarez López y M.^a Rosario Martínez Navarro, Sevilla, Vitela, 2016, 163-185.

- LÓPEZ BUENO, Begoña, «De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género ‘canción’ en Fernando de Herrera», *Hommage à Robert Jammes*, Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, 721-738.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARÍN COBOS, Almudena, «Poesía pública(da) en los márgenes», *Versants*, 60.3 (2013), 107-117.
- MATAS CABALLERO, Juan, José M.^a MICÓ y Jesús PONCE CÁRDENAS, *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011.
- MAZZACURATI, Giancarlo, *Il Rinascimento di Moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- MONTERO, Juan, «Las Anotaciones, del texto al lector», *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera: doce estudios*, Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, 91-105.
- OSUNA, Inmaculada, «Las ciudades y sus ‘parnasos’: poetas y ‘varones ilustres en letras’ en la historiografía local del Siglo de Oro», *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, 233-283.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «El ‘Panegírico al duque de Lerma’. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42.1 (2012), 71-93.
- QUINT, David, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven-London, Yale University, 1983.
- RODRÍGUEZ, Teresa y Florence Raynié, *Dire, taire, masquer les origines dans la Péninsule Ibérique, du Moyen Âge au Siècle d’Or*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2013.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de la renovación poética postgongorina», *Hommage à Robert Jammes*, Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, 1037-1049.
- , «Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, 102.2 (2000), 339-369.
- , «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», *La Perinola*, 7 (2003), 335-366.
- , «Cervantes y el campo literario de batalla», *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, 87-106.
- , *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- , «La Junta de libros de Tamayo: bibliografía, parnaso y poetas», *Bulletin Hispanique*, 109.2 (2007b), 511-543.
- , «Edición y canon: la publicación póstuma de Antonio de Solís (1692)», *Jornadas de Estudios Románicos. Sección de Hispanística. Tomo I: Literatura*, Bhdan Ulasin y Silvia Vertanová, Bratislava, AnaPress, 2009, 257-269.
- , *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada, 2010.

- , «Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma», *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, 361-377.
- , «La vida no es sueño. Sobre el prosaísmo bajobarroco», *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez*, Miguel Ángel García, Ángela Ollalla Real y Andrés Soria Olmedo, Granada, Universidad de Granada, 2015, 521-532.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Ariadna, de don García de Salcedo Coronel, caballero del serenísimo señor don Fernando, infante cardenal*, Madrid, Juan Delgado, 1624.
- , *Rimas de don García de Salcedo Coronel, caballero del serenísimo infante cardenal*, Madrid, Juan Delgado, 1627.
- , *Cristales de Helicon, rimas de don García de Salcedo Coronel, caballero del hábito de Santiago*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650.
- SIEBER, Harry, «The magnificent Fountain: Literary patronage in the Court of Philip III», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18.2 (1998), 85-116.



From Page to Stage: The Appeal
of John Barclay's *Argenis* (Paris, 1621)

Introduction

Jacqueline Glomski

King's College London
jacqueline.glomski@kcl.ac.uk

Recepción: 11/04/2016, Aceptación: 19/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Abstract

John Barclay's *Argenis* (1621) is a Neo-Latin political romance that tells the story of the chaste passion of the only daughter of the king of Sicily for a foreign nobleman to whom she is secretly betrothed. It was one of the most widely read and imitated novels of the seventeenth century, with numerous prose translations, abridgements, and sequels in all the major languages of Europe. Although a great novel does not necessarily make a great play, Barclay's story also had authentic dramatic potential, and it was adapted for the stage five times, in French (twice), Spanish, German, and Italian, from the 1620s to the end of the century. This essay introduces the main features of Barclay's work, sketches its literary and political context, and suggests reasons why Barclay's stimulating combination of politics and romance was so attractive to the three playwrights discussed in this cluster: Pierre Du Ryer, Pedro Calderón de la Barca, and Christian Weise.

Keywords

John Barclay; romance fiction; theatrical adaptation; Neo-Latin literature

Resumen

De la página a la escena: el atractivo de la novela Argenis (1621) de John Barclay

Argenis (1621) de John Barclay es una novela bizantina (o 'romance') neo-latina, de tema político y amoroso, que narra la pasión casta que siente la única hija del rey de Sicilia por un noble extranjero, con el cual se ha desposado en secreto. Era una de las novelas más leídas e imitadas del siglo XVII, con numerosas traducciones, refundiciones y secuelas en todos los idiomas principales de Europa. Aunque una gran novela no hace necesariamente una gran obra de teatro, la historia de Barclay tenía auténticas posibilidades dramáticas, y fue adaptada para el teatro cinco veces, en francés (dos veces), español, alemán e italiano, desde los años veinte hasta el fin del siglo. Este ensayo describe las

características principales de la novela de Barclay, esboza su contexto político y literario, y avanza algunas hipótesis para explicar por qué la combinación apasionante de política y amor era tan atractiva para los tres dramaturgos estudiados en este ‘cluster’: Pierre Du Ryer, Pedro Calderón de la Barca, y Christian Weise.

Palabras clave

John Barclay; el género ‘romance’; adaptación teatral; literatura neo-latina

A great novel does not necessarily make a great play. The different narrative demands of prose fiction and drama can often leave stage adaptations looking flat. This was as true in the seventeenth century—which witnessed both the early development of the modern novel and the “golden age” of drama in Western Europe—as it is now. Even though baroque aesthetics regarded the world as theatre, seventeenth-century playwrights who took on the task of adapting the plots found in extended prose narrations faced, as do playwrights of the twenty-first century, the challenges of recreating the pictorial intensity of the adventures of novelistic characters, of using dramatic techniques to communicate the complex ideas of a plot in visual terms, and of turning the limitations of the stage in expressing interiority of the characters into the advantages of theatrical immediacy.¹ With such difficulties involved, why would a playwright wish to struggle to transform John Barclay’s *Argenis*—a novel of more than a thousand pages written in Latin—into a piece for the stage?²

1. Adapted from Hemming (2013: 17). See also Miraglia del Giudice (2003: 8-9).

2. In its original printing (Paris, Nicolas Buon, 1621), the text of *Argenis* numbers just over twelve hundred pages. I refer to *Argenis* as a novel, which is customary in the secondary literature of Neo-Latin studies (see Tilg and Walser 2013) although in the criticism of English literature it is commonly defined as a romance. Lack of transparency here stems from the use of the term *roman*, which in French or German can mean either “romance” or “novel”, and from the differences in

Yet, in the case of *Argenis*, the novel crossed over into the theatre not just once, but five times, in plays composed in French, Spanish, German, and Italian, and in a chronological range spanning the seventeenth century: Pierre Du Ryer's *Argénis et Poliarque ou Théocrine* (Paris, 1630) and *L'Argénis, dernière journée* (Paris, 1631); Pedro Calderón de la Barca's *Argenis y Poliarco* (Madrid, 1637);³ Christian Weise's *Gedichte von der Sicilianischen Argenis* (Leipzig, 1683); and Ottavio Gravina's *L'Argenide* (unpublished).⁴ These works prove that, although Barclay's novel appears at first glance too obscure, too long, too complex, too traditional, or to contain too narrow a political message to adapt for the stage, in reality the intense and enduring popularity of the story of the princess Argenis and her beloved Poliarchus as well as the performable qualities of Barclay's text—the tension of its plot, the nobility of its characters, and the dangerous politics and the allegory of virtue that it represented—appealed to playwrights of the seventeenth century.⁵ With *Argenis*, John Barclay created a novel with the right type of complexity—a combination of the genres of romance and political essay, where the characters act out their political and moral convictions against the background of a love story—that could enable Du Ryer, Calderón, Weise, and Gravina to employ Barclay's characters, to rework his plot, and to open up his political and moral ideas to such diverse interpretations as they did in their plays. Michael Meere, Julian Weiss, and Anna Linton will demonstrate how the French, Spanish, and German playwrights transformed the plot of *Argenis* and will discuss the nature and implications of their theatrical adaptations, while it is my aim here to introduce the novel and draw attention to the features that would have been attractive to a playwright and that possibly would have provided the impetus for the composition of a drama.

Argenis brings to life the swash-buckling adventures of a handsome young noble, complete with shipwrecks, pirates, and hand-to-hand combat; it asks whether a charming princess should be forced to marry a man she does not love while the man to whom she has secretly promised herself is absent, pulling together his forces so that he can prove his royal identity to her father; it reflects on the components of good government; and it portrays the darker side of the conduct of political figures, exposing secret surveillance, aborted insurgence,

the national traditions of literary criticism.

3. Calderón's play, although first printed in 1637, had been composed sometime over the previous ten years. For details on the dating of the play, see the essay in this volume by Julian Weiss.

4. In his biography of the Sicilian writer Ottavio Gravina (1652-1732), included in his *Bibliotheca Sicula*, Antonino Mongitore recorded that Gravina's play had not been printed; see Mongitore (1714: 113). The text of *L'Argenide* is presumably that found in ms. S. Gregorio 67 (n. 17, cc. 39) housed in the Biblioteca Nazionale at Rome. A transcription and analysis of this text is presently being prepared by Stephen Parkin (British Library) and Enza De Francisci (University College London). I thank Stephen Parkin (British Library), Livia Martinoli (Biblioteca Nazionale), and Letizia Panizza (Royal Holloway, University of London) for their help with research on Gravina.

5. I agree here with the view expressed by Collignon (1902): 112-113.

and attempted poisoning. The book tells the story of Argenis, the only child of Meleander, the king of Sicily, who has secretly promised herself to the mysterious nobleman Poliarchus, unrecognized as the king of France. She must dissuade her father, who, like her, is ignorant of Poliarchus's true origins and with whom Poliarchus has fallen out of favour, from arranging her marriage—either to the evil Radiobanes, king of Sardinia, or to the good Archombrotus (like Poliarchus, a mysterious nobleman with obscure origins, who will be revealed to be both the prince of Mauritania and Argenis's half-brother)—until Poliarchus can regain her father's good graces, and reveal his true power and authority.

The author of *Argenis*, John Barclay, wrote exclusively in Latin. Barclay was only ever a minor courtier, and it is remarkable that he had the talent to compose such an influential, epic work; for although *Argenis* is little known today, it was recognized as a monumental work when it appeared, and its literary influence was considerable. For example, in England, Barclay's approach to political fiction touched such works as William Sales's *Theophania*, Percy Herbert's *Princess Cloria*, and Richard Brathwaite's *Panthalia*. *Argenis* also provided inspiration for the heroic romance in England, as evidenced by Roger Boyle's *Parthenissa*, and in France, as evidenced by the works of Marin Le Roy de Gomberville, Gautier de Costes de La Calprenède, and Madeleine de Scudéry.⁶ In Italy, Barclay's fiction can be said to have affected the writing of Giovan Francesco Loredano, Gian Francesco Biondi, Anton Giulio Brignole Sale, and Gian Vittorio Rossi, among others.⁷

It was Barclay's classical education and his intense observation of the politics he later experienced that provided him with the skills to compose a sophisticated political romance that would entertain generations of readers and lend itself to multiple translations and adaptations.⁸ Barclay was born in 1582 at Pont-à-Mousson in Lorraine, where his Scottish father, William, was a professor of civil law at the Jesuit college. Barclay's education at the college gave him the learning that enabled him to write classically influenced Latin, and his father's opinions gave him an absolutist political stance.⁹ From about 1605 to 1615, Barclay was in London,

6. Salzman (1985: 155-157); Riley and Huber, introduction to Barclay (2004: 35-37). For further details, see Glomski (2016: 62-63).

7. See Miraglia del Giudice (2003) for Barclay's influence on the Italian baroque romance. (I thank an anonymous reviewer of my article for this reference.)

8. On John Barclay's life, see Fleming (1966).

9. In his treatise *De regno et regali potestate adversus ... Monarchomachos* (Paris, 1600), William Barclay rejected all forms of state that deviated from the monarchy. For his influence on his son John, see Siegl-Mocavini (1999): 202, 314, 373. See also Desfougères (1984): 333-334. William was a devout Catholic who had chosen to leave Scotland when it became compulsory for all members of Aberdeen College to sign the Scottish Confession of Faith. He went to study at Paris and Bourges; he then taught law at Bourges until 1567, when he took up a post at the Jesuit university at Pont-à-Mousson in Lorraine, where his son John was born. For the biography of William Barclay (1546-1608), see *Oxford DNB (Dictionary of National Biography)*, 3: 779-781.

connected to the court of James I, but then, most likely because of financial need and for religious reasons, he moved to Rome and entered the service of Pope Paul V. Barclay wrote *Argenis* while living in Rome, and probably commenced the project in 1618, for in October of that year he wrote to the celebrated scholar Nicolas Fabri de Peiresc that he had started a work that was keeping him totally occupied.¹⁰ *Argenis*, with its obviously political slant, was dedicated to the French king, Louis XIII, and seems to have grown out of Barclay's experiences as a courtier observing the blunders of great rulers.¹¹ Barclay died in August 1621 while his book was being printed; he would never know the success of *Argenis*.

In spite of the instantaneous acclaim and lasting popularity that it won, the text of *Argenis* may appear, at first encounter, to be obscure, long, and overly complex. The accusation of obscurity could stem from the novel being written in Latin. Certainly, in the early seventeenth century, any writing intended for an international, educated audience was done in Latin,¹² but some readers must have found the Latin of *Argenis* demanding, as evidently did Samuel Pepys, who recorded purchasing a copy in Latin in St Paul's Churchyard on 24 August 1660 and who was still reading it three years later.¹³ Indeed, the swiftness with which *Argenis* was translated into the vernacular (with a French translation appearing already in 1622, the year after the original Latin publication) and the swiftness with which it was abridged (with a French abridgement coming out in 1624) indicates that those interested in the novel found the Latin difficult or impossible and/or the length offputting.¹⁴ One of the most famous reviewers of *Argenis*, the English poet William Cowper, wrote to Samuel Rose in 1787 that he had

10. Collignon (1902) : 25–26.

11. The majority of Barclay's earlier works also had a political slant, such as: *Regi Jacobo Primo carmen gratulatorium* (Paris, 1603); *Series patefacti ... parricidii ... (Conspiratio Anglicana)* (London, 1605); *Euphormionis Lusini satyricon* (Paris, 1605, 1607); *Apologia Euphormionis pro se* (Paris, 1610); *Icon Animorum* (London, 1614). John would prepare his father William's treatise, *De potestate papae*, for publication in 1609.

12. Adhering to classical standards when writing in Latin was important at the time, and Barclay's Latin was actually faulted for grammatical errors and Gallicisms. Probably the most vociferous critic in this respect was the French novelist Charles Sorel, who censured Barclay's Latin in both his *Remarques sur le Berger extravagant* (Paris, 1628) and his *Bibliothèque française* (Paris, 1664); see Collignon (1902: 110–112). Sorel, in his *Histoire comique de Francion*, also claimed that he could write a better novel than *Argenis*; Sorel (1996: 549). For German criticisms of *Argenis*, see Anna Linton's article that follows.

13. In his diary entry for Sunday, 8 November 1663, he wrote that he had spent most of the evening reading Fuller's *Church History of Britain* and Barclay's *Argenis*. Pepys (1993: 73–74, 318).

14. The first abridgement of *Argenis* was done in French by Nicolas Coeffeteau (1574–1623), an important Catholic theologian and preacher, and the bishop of Marseille. His writings were mostly religious in nature, but he maintained an interest in literature and history. Coeffeteau's abridged translation of *Argenis* was published by Samuel Thiboust and Jacques Villery at Paris in 1624; it was reprinted at Paris in 1626, 1628, and 1662, and at Rouen in 1641. See Riley and Huber, introduction to Barclay (2004: 56). The 1628 printing of Coeffeteau's abridgement numbers only 188 pages as compared with the twelve hundred of the original Latin.

“attacked” *Argenis* “more than once” before finally finishing reading it. Yet, in comparison to other older romances, Cowper stated that it was the only one he “had ever had the patience to go through with”. In spite of its length, he did not find the plot of *Argenis* overly complex. Echoing the sentiments of generations of seventeenth- and eighteenth-century readers, he praised the book, noting that it was “richer in incident [than] can be imagined, full of surprises, which the reader never forestalls, and yet free from all entanglement and confusion”.¹⁵

Barclay’s *Argenis* appeared at a time when the authors of long works of prose fiction were beginning to throw off the chains of chivalric romance and to experiment with new forms (satire and the pastoral, for example) and to treat the preoccupations of the moment, such as religious issues, the expression of refined sentiments and emotions, and politics.¹⁶ Cervantes’s *Don Quixote* had come out in 1605 and 1615, and his *Trabajos de Persiles y Sigismunda* in 1617. D’Urfé had published the first three parts of *Astrée* in 1607, 1610, and 1619. Mary Wroth’s *Urania* would be printed in the same year as *Argenis*. In comparison to these vernacular works, though, *Argenis* could look traditional, relying on the classics for its language and its genre. Indeed, Barclay infused his work with motifs from and allusions to the classical epic (hand-to-hand combat, for instance), and the very title of his book, *Argenis*, recalls the titles of old, epic romances, such as *Aeneis*, *Thebais*, etc.¹⁷ Furthermore, Barclay took as his primary model for *Argenis* the *Aethiopica* of Heliodorus, a late-antique Greek romance in which a princess who is to inherit a kingdom must fend off other suitors to marry the man to whom she is secretly betrothed, and his secondary inspiration came from Xenophon’s *Cyropaedia*, a didactic, fictionalized biography of the great Persian general dating from the early fourth century BC that includes extended discussions of generalship and statecraft. Both *Aethiopica* and *Cyropaedia* were widely known, having been revived in the mid-sixteenth century through humanist editions of the original Greek and translations into Latin (in the case of *Cyropaedia*, with a Latin version appearing already in the fifteenth century), French, Spanish, Italian, English, and German. *Aethiopica* had provided inspiration for Tasso’s *Gerusalemme liberata* (1581), Sidney’s *Arcadia* (1590), d’Urfé’s *Astrée*, and Cervantes’s *Trabajos de Persiles y Sigismunda*; while traces of *Cyropaedia* were present in the most famous political treatises of the sixteenth century—those of Machiavelli, Erasmus, More, and Elyot—and in James I’s *Basilikon Doron* (1599), a manual of instruction on the arts of kingship.¹⁸ Certainly, flex-

15. Cowper (1982: 18), as cited by Riley and Huber, introduction to Barclay (2004: 38). Curiously, Collignon (1902: 114), remarks that readers of the epoch were not put off by lengthy works of fiction, even ones with extended digressions inserted; novels such as *Astrée* had already exhibited such tendencies.

16. On the expression of polite sociability in seventeenth-century fiction, see Méchoulan (2007).

17. Collignon (1902: 114-115); IJsewijn (1983: 7, 17).

18. For details on the early translations of *Aethiopica* and *Cyropaedia* and on the popularity

ible boundaries between classical historiography and romance had existed since the late Middle Ages,¹⁹ but with Barclay, it was the mixing of a variety of classical elements with the modern that gave *Argenis* its freshness: Barclay was the first to combine romance and forthright politics in a work of extended prose fiction. *Argenis* was not just a love story with a nod to the epic tradition; it showcased contemporary persons and political events.²⁰

Still, one could argue that the political issues treated in *Argenis* are too specific to be interesting to a wide audience, or over an extended period of time, and even that the story is weighed down by the political discussions that crop up in the text. Admittedly, the political message of *Argenis* centres on one notion, that an absolute, hereditary monarchy is the most desirable form of government. But, Barclay, as an early absolutist, was in step with the times; although he portrays the ideal ruler as absolute and sovereign, he does not present the ruler as possessing limitless power; rather, he subjects him to the “reason of state” (understood to be the precedence of the interests of the state over private, individual interests, even those of the ruler himself) and bound to the precepts of Christian faith and virtue.²¹ Barclay reaffirms ideas found in the late sixteenth-century treatises of Jean Bodin and Giovanni Botero, ideas that would continue to be discussed and debated during Barclay’s own era.²² So, Barclay deals with the preoccupations of his times: the advantages of a hereditary monarchy, the right of kings to raise taxes without the consent of the deputies of the people; the question of a permanent versus a standing army; methods for remedying the slowness of the judicial process; the dangers of religious dissent; the possibility of reconciling free will with divine prescience.²³

of these two works in the Renaissance and Baroque periods, see Bardino (1939: 5-16); Marsh (1992: 75-196); González Rovira (1996: 13-44, 227-247, 249-252); Mentz (2006: 47-72); Grogan (2007); Skretkovicz (2010: 111-165, 168-224); Grogan (2014: 32-69). Although Barclay never claimed *Aethiopica* as a starting point, he was most likely reading it while he was composing *Argenis* (Collignon 1902: 113).

19. On sixteenth-century humanist culture and the distinguishing between historiography and romance, see Dionisotti (1997). In this context, it is interesting to note that in the preface to his translation of Xenophon’s works (Salamanca, 1552), Diego Gracián views the stories embedded in Xenophon’s text as useful entertainment and concludes that Xenophon’s works constitute a valid alternative to chivalric romance. (I thank one of the anonymous reviewers of my article for this information.)

20. Collignon (1902: 118), referring to Koerting (1891: I, 133).

21. Desfougères (1984: 331); Siegl-Mocavini (1999: 178-179, 314, 327-331, 334).

22. Jean Bodin, *Les six livres de la république* (Paris, 1576) was translated into Latin in 1586, into Italian in 1588, into Spanish in 1590, into German in 1592, and into English in 1606. See Siegl-Mocavini (1999: 188-199) for a summary of the issues found in Bodin’s work that were essential for Barclay. Giovanni Botero’s *Della ragion di Stato* (Venice, 1589), crucial for its formulation of the doctrine of “the reason of state”, was translated into French in 1599, Latin in 1602, and English in 1606. On its importance for Barclay, see Siegl-Mocavini (1999: 329-330) and Bouchet (1992: 176).

23. Collignon (1902: 117).

Furthermore, the allusions to contemporary politics and real personages in *Argenis* piqued the curiosity of readers to such an extent that within six years of the original publication, a key to persons and events was appended to the text.²⁴ The key linked the chief characters of *Argenis* to the crowned heads of Europe: Poliarchus was to be Henry IV of France, while Argenis's father, Meleander, king of Sicily in the book, was identified as Henry III. Hyanisbe, the queen of Mauritania, was equated with Queen Elizabeth I of England, and Radiobanes, the king of Sardinia (who invades Mauritania in the story) was interpreted as Philip II of Spain. Argenis herself was seen as a symbol of France. Barclay also provoked interest by inserting his Roman associates and even himself as characters. Among the advisors to King Meleander are Ibburranes, whose name is an anagram for Barberinus (Cardinal Maffeo Barberini, the future Pope Urban VIII) and Dunalbius, whose name is an anagram for Ubaldinus (Cardinal Roberto Ubaldini, a cousin of Leo XI). The poets Antonius Querengus (Antonio Querengi) and Hieronymus Aleander (Girolamo Aleandro) appear, respectively, as Antenorius, priest of the Sicilian temple of Apollo, and Hieroleander, secretary to Argenis. Barclay incorporated himself into the story as Nicopompus, the court poet. And, Barclay mentioned famous and infamous persons, such as the reformer John Calvin (Usinulca) and his French followers, the Huguenots (Hyperphanii), and two pairs of French and English royal favourites who came into conflict with their monarchs, Concino Concini and his wife at the court of Louis XIII (Lydi coniuges), and Robert Carr, Earl of Somerset and his wife at the court of James I (coniuges ex Phrygia).²⁵

Barclay does present his views on kingship and good government in long, drawn-out dialogues, which do tend to slow down the action. However, Barclay integrates these conversations into his story so that the characters express the author's political ideas not merely by telling but also by showing: the characters act out the convictions that they express in the political discussions so that their actions embody politics in a performative way and furnish *Argenis* with a dramatic quality. For example, in book 1, at a dinner party hosted by one of King Meleander's advisors, Nicopompus enters a debate over elected versus hereditary monarchs and defends the latter (1.18.3-5); then, in book 3, when Poliarchus, Barclay's symbol of the ideal ruler, returns to Sicily in disguise so that he can meet secretly with Argenis, Nicopompus comes to his aid by hiding him in his house (3.13.2).

In sum, it was the combination of Barclay's talent —his aptitude for keen

24. Starting with the Elzevier edition of 1627. See Riley and Huber, introduction to Barclay (2004: 45-48).

25. Riley and Huber, introduction to Barclay (2004: 24-26). Interestingly, Concini was the subject of a play by Christian Weise, *Der gestürzte Marggraff von Ancre* (Dresden, 1679). (I thank Anna Linton for this reference.)

portrayal of court life and his ability to write an exciting story— and the novelty of his book—a combination of romance and politics, but one where both the romance and the political aspects of the book are modernized—that made *Argenis* successful. Barclay was using romance to ease his political lessons, but his version of romance detached itself from traditionalism by referring to contemporary issues and by not admitting scenes of magic or the pastoral into the plot. As a result, *Argenis* is more than just an allegorical romance: it is, rather, as Helen Moore has recently claimed, “a flexible and historically self-aware mode of fiction that references and recasts contemporaneous events, personality types, gossip, and scandal as part of its capacious receptivity”.²⁶ *Argenis* contains dramatic and performative elements that appealed to a general literate audience and that would be attractive to playwrights. The book’s popularity, the classical structure of its plot with its resulting tension, the nobility and amiability of its protagonists, the intrigue of its politics, and the durability of its themes are all qualities that could engage a playwright.

The intense and enduring popularity of *Argenis* would have been the primary factor in attracting the notice of a playwright. Because of the immediate and overwhelming approval of *Argenis* by the (mostly male) educated class, its popularity quickly spread to the more general reading public. Soon after the first printing in the original Latin (1621), a French translation of *Argenis* appeared, in 1622. This was followed by a second French translation in 1623, and then by translations in English (1625), Spanish (1626),²⁷ and German (1626). For those who did not have the time or patience to plough through the thousand pages of the original edition, abridged vernacular versions, mostly based on the French abridgement of Nicolas Coeffeteau (Paris, 1624), sprang up. Other authors, hoping to cash in on Barclay’s success, spun off sequels, both in the vernacular, as did Ancelot-Mathias de Mouchemberg (Paris, 1625) and José Pellicer de Salas y Tobar (Madrid, 1626),²⁸ and in Latin, as did Gabriel Bugnot (Leiden/Rotterdam, 1669). Indeed, the mania for *Argenis* continued throughout the seventeenth century, the original Latin text being reprinted more than thirty times and with Italian, Dutch, and Polish versions added to the list of its translations. Moreover, with *Argenis*, Barclay had paved the way for early modern romance to be treated as a genre for the expression of serious thought, and his influence seeped into the works of vernacular authors such as Mademoiselle de Scudéry and Sir Percy Herbert.²⁹ The result was that everyone was familiar with the story

26. Moore (2013: 69).

27. Two Spanish translations appeared in 1626; for details, see Davis (1983).

28. The Spanish sequel, authored by Pellicer de Salas y Tobar, who also translated the original *Argenis*, is an adaptation of Mouchemberg’s work. See Davis (1983: 29) and Riley and Huber, introduction to John Barclay (2004: 59).

29. As discussed by Riley and Huber, introduction to John Barclay (2004: 35). For bibliographical details on the editions, translations, and adaptations of *Argenis*, see Riley and Huber, intro-

of *Argenis* and her beloved Poliarchus; people were well versed in the plot and the characters of Barclay's novel. And, of course, the translations and vernacular abridgements made the text available to a playwright who did not read Latin.

In addition, the structure of *Argenis* would have been familiar to playwrights, for *Argenis* possesses the format of a classical drama: it is laid out in five books in perfect balance.³⁰ Book 3 is the dramatic core of the work, where the tension in the plot peaks as *Argenis*'s three suitors are featured in their quest to marry the princess. Radiobanes, the king of Sardinia, comes to the aid of king Meleander, *Argenis*'s father, to help him eradicate the rebellion led by the nobleman Lycogenes. At the same time that Radiobanes is meeting secretly with *Argenis*'s maid, Selenissa, in an attempt to gain *Argenis*'s affections, Poliarchus arrives back in Sicily and in disguise manages to meet with *Argenis* to plan their future. Archombrotus, in the background, tries to win *Argenis*'s hand through gallant deeds, first saving the life of Meleander by taking his place in the battle against Lycogenes and then, at the end of book 3, saving *Argenis* from kidnap by Radiobanes. (The Sardinian king, frustrated by *Argenis*'s rebuff, has taken up the advice of Selenissa, who has betrayed her mistress by revealing *Argenis*'s secret love for Poliarchus and by recounting the story of how Poliarchus first came to the Sicilian court.) Not only does book 3 present the turning point in the love story, with Poliarchus promising to return to Sicily in three months' time to meet *Argenis* and her father openly with signs of his royal status, but also it presents Barclay's chief ideas about the ideal kingdom, the administration of justice, and the role of the court poet.

In this complex and carefully constructed plot line, books 1 and 5 counterbalance each other, as do books 2 and 4, and the two pairs together form brackets around book 3. Books 1 and 5 both focus on the relationship of the "good" suitors, Poliarchus and Archombrotus, as they meet and become friends at the beginning of the novel and then later, after being driven apart as jealous rivals for the hand of *Argenis*, are reconciled when they meet in Africa (at the command of Archombrotus's (step)mother Hyanisbe before she reveals that Archombrotus is *Argenis*'s half-brother, and so will become Poliarchus's brother-in-law). Books 2 and 4 relate the awakening of Archombrotus's feelings for *Argenis* and then his acceptance as a future son-in-law by king Meleander. In book 2 Radiobanes has made his first appearance as he comes to assist Meleander in his struggle against Lycogenes; and Radiobanes exits in book 4, leaving Sicily in anger after his plot to carry off *Argenis* is discovered and then being killed in battle by Poliarchus after coming to Africa to attack the Mauritians. (Poliarchus has ended up in Mauritania on his way back to his home country of Gaul, when his ship is blown off course by a tempest.) While book 2 narrates the events connected to the

duction to John Barclay (2004: 51-61).

30. I rely on IJsewijn (1983: 13-17), who has provided a very insightful discussion of the plot of *Argenis*.

rebellion of Lycogenes, and Barclay increases the tension through scenes of intrigue that involve plotting against Meleander and the attempted poisoning of Poliarchus, book 4 presents the resolution of Melander's troubles, and his effort to bring peace and stability to his kingdom, having rid himself of Lycogenes and Radirobanes, by resolving to have Argenis be married. Here, Barclay again amplifies the tension, as Meleander gives his daughter two months to come to terms with marriage to Archombrotus. She immediately writes to Poliarchus to inform him of their change in fortune and she begs him to return to Sicily without delay, for she will kill herself rather than marry Archombrotus. But, will her letter reach Poliarchus in time?

In spite of the length of *Argenis* and the complexity of its plot, it was possible to adapt the whole story for the stage. Du Ryer did just this in his second version of the novel, *L'Argénis, dernière journée*, where (as Michael Meere indicates) he may have followed Coeffeteau's abridgement (which contains the narrative written in strict chronological order and stripped of descriptions, lengthy political discussions, reflective thoughts of the characters, poems, and incidental episodes).³¹ Christian Weise, in his *Gedichte von der Sicilianischen Argenis*, also followed the whole plot, presumably with the 1626 translation by Martin Opitz at his disposal, although, as Anna Linton comments, he was not able to contain the story in five acts and needed to add a prologue and an epilogue. Linton also points out that, as his play was intended for a school performance, Weise increased the number of characters in order to have sufficient parts for his pupils, and he removed references to pagan religious practices, as the depiction of pagan worship would have been offensive to his audience.

Alternatively, with such an extended plot to work with, a playwright could, if he found the complexity or length of the whole novel too daunting to take on, choose one episode and develop it, as did Du Ryer in his first adaptation of Barclay's novel, *Argénis et Poliarque ou Théocrîne*. Du Ryer portrayed only the arrival at the Sicilian court of Poliarchus disguised as a woman, Theocrîne, to gain access to Argenis, and Theocrîne's saving of Argenis and Meleander from an attack by the thugs of Lycogenes. The episode of Theocrîne is compact and thus easy for a playwright to excerpt, but it is also important in the plot of the novel because of the atmosphere of danger and threat that it creates, and the use of deceit and disguise that it portrays. In Du Ryer's piece, as Meere points out, the character Poliarque, hyperaware of his role-playing, calls attention to his transvestite disguise, an onstage transformation that, while it disrupts surprise, increases the dramatic irony and maintains the suspense of the play. In Coeffeteau's abridgement, the Theocrîne episode appears at the beginning, with Coeffeteau stating outright that Poliarchus has come to Sicily disguised as a young

31. On Coeffeteau's abridgement, see Collignon (1902: 101-104), and Riley and Huber, introduction to Barclay (2004: 56).

woman.³² In the novel these events are related as backstory, but they are placed in a central position (i.e., in book 3). The events —recounted by Argenis’s maid Selenissa to the Sardinian king Radirobanes— are presented in two segments (chapters 7 through 10, and chapters 16 through 19) punctuated by Poliarchus’s secret visit to Argenis, which forms the exact centre of the novel. When Selenissa begins her story, the rebels have been overthrown, with Lycogenes killed and Meleander beginning to take back control of his kingdom. As the troubles of the Sicilian state are quelled for the moment, Radirobanes has come to Meleander to ask him for his daughter’s hand in marriage, but when the Sicilian king replies that he will leave the decision up to Argenis, Radirobanes seeks to corrupt the maid Selenissa so that she will help make him more acceptable to Argenis. Selenissa begins the first part of her account by relating how Meleander was keeping Argenis secluded in a castle near Syracuse to protect her from the violence of Lycogenes. One day when Selenissa was at Syracuse, she was introduced to a young foreign woman, Theocrine, who related her misfortunes, stating that she was a royal daughter fleeing a murderous uncle, and who requested shelter. Selenissa believed Theocrine’s story, and she was received into the castle, where she was kept close to Argenis. When Lycogenes’s men attacked and forced their way into Argenis’s chamber, Theocrine rose up to fight them off. In her second instalment, Selenissa tells Radirobanes how Theocrine saved both Argenis and her father from Lycogenes’s ruffians and then confessed the truth to Argenis: he was a man, Poliarchus, who had come to the castle because of her renown; he had disguised himself as a woman in order to gain access to her and was now in love with her. Poliarchus then promptly departed, and Meleander, not being able to find Theocrine, believed that he and Argenis had been saved by Pallas and thus instituted sacrifices to the goddess with Argenis consecrated to her as her priestess. Poliarchus then returned to court dressed as a soldier, and he and Argenis promised to marry each other. After she finishes her story, Selenissa takes Radirobanes to speak to Argenis, but only for her to reject him.

For his part, Calderón, in his *Argenis y Poliarco*, reduced the cast of characters and condensed the plot to focus on particular threads. For example, he eliminated Radirobanes in order to concentrate on the rivalry between Poliarchus and Archombrotus. In the novel, the rivalry between the two heroes climaxes

32. “Toute l’Europe & mesme l’Affrique estoit pleine de bruit de la beauté d’Argenis qu’on mettoit entre les merueilles du monde & de la nature. Mille ieunes courages épris de son amour s’estoient resolus de la seruir, & d’employer toute leur industrie & toute leur valeur pour s’insinuer en ses bonnes graces. Entre les autres Poliarque Prince de France & heritier de la plus belle Couronne du monde, se laissant transporter à ceste passion, rechercha ceste gloire avec plus de succez que de prudence. Mais en faut-il chercher en l’amour, se figurant qu’une extraordinaire beauté meritoit des poursuites non communes, il quitta son Royaume, & prenant l’habit d’une fille passa la mer & se rendit en Sicile” (Coeffeteau 1628: 9-11). (The quotation is from the 1628 reprint, the original 1624 imprint being unavailable to me.)

in the fifth book and pushes the narrative towards its final resolution: that Archombrotus is the son of Meleander and cannot, therefore, marry Argenis. The emotion that Barclay keeps escalating —first through soliloquys given to each hero, and then in a face-to-face meeting— could be effortlessly transferred to performance, and, as Julian Weiss shows, Calderón achieves this through stagecraft and verse. In the novel, in the first of the three scenes, Archombrotus is at sea returning to Mauritania at his mother's beckoning when he recalls Argenis's brusqueness towards him as he was taking his leave. The torment of her words swells the anger inside him. He blames his failure to gain her affections on Poliarchus and vows to take revenge if he ever meets up with him again: "Quem, ô ... si mihi Fata obvium dabunt, quanto lubentius quam ipsum Radirobanem hac manu, hoc ferro de amore atque vita deiciam! Et vero meretur odio meo oppetere, tot malorum mihi auctor ac virgini, quam nisi carminibus teneret, ego tam claro sanguine, tam opulento regno, tot amoris indicis, ac etiam (fas sit tacite cogitare) non ignobili fortitudinis exemplo flexissem".³³ Meanwhile, Poliarchus, in Mauritania and lying in bed, wounded after the battle with the Sardinians, receives the letter from Argenis stating that her father has promised her in marriage to Archombrotus. Poliarchus directs his emotions towards Archombrotus and vows to kill him. Defiantly, he says: "Ego me ... ego ad tuam perniciem me servabo, atrocissime aemulorum. Sequar fatum Argenidis sed perfunctus tuae mortis solatio. Defuncti quoque pugnabimus. Pacem nec experiar nec concedam".³⁴ As Archombrotus arrives at his mother's court, the two men see each other and can barely contain their fury:

Nam ut primum Poliarchus Archombrotum aspexit vicissimque ab illo est cognitus —ô Fatum!— quae procella quodve fulmen celerius destinatos cursus exsequitur, quam tunc rabies et indignatio et avidus sanguinis furor, mutatis utriusque animis, vultus quoque corruptit? Ceu Medusam aspexissent steterunt immoti; mox trucibus oculis necdum tamen omnia impetui indulgentibus a fronte ad vestigia contemplationem deduxêre. Stupebant fremebantque attoniti. ... Sensim in utroque exsuperabat insania, nec aliud praeter reverentiam Hyanisbes obstabat quin polluerent

- 33.** "O if ever it be my fate to meet him withal —how much more willingly should I with this hand and this sword rid him both of love and life than Radirobanes himself? And certainly he deserves to die under my wrath, he who has been the cause of so much mischief both to me and the lady, upon whom if he had not wrought with enchantments, I might have won her, I, a man of so high birth, so rich a kingdom, with so many testimonies of my love and (be it lawful to remember it to myself!) with no mean example of my valour" (5.4.2). I cite book, chapter, and paragraph numbers according to Barclay (2004). The Latin quotations, with English translation, are taken from this edition. (For the Latin text, Riley and Huber have relied on the author's manuscript of *Argenis*, and on the first and second printed editions; for the English version, they have modernized the spelling, punctuation, and grammar of the 1625 translation of Kingesmill Long.)
- 34.** "I will live. I will reserve myself only for your ruin, most hated rival. I will not long outlive Argenis but will first have the comfort of your death. Nay, we will be at enmity even after death; I will never grant nor accept of friendship" (5.7.9).

sanctitatem hospitii et vel nudis manibus nimis lenta arma praeverterent.³⁵

If the structure of *Argenis* lent itself to transgeneric adaptation, then so did the political images that it presented. The plot of *Argenis*, although replete with daring exploits and heroic adventures, is grounded in scenes of the court, in which are played out the dangers and uncertainties of court life, and the political intrigue lurking behind them. Such scenes, furnished by Barclay with the chatter of royal advisors and the comings and goings of messengers, could be transferred to the stage, as in the plays of Du Ryer and Weise, as Meere and Linton note. In the novel Barclay first constructs a dramatic space governed by secrecy and dissimulation, and then builds up tension by creating an atmosphere full of duplicity, disguise, and paranoia. Already in book 1 he excites his audience, where, in chapter 6, Archombrotus, who has just arrived in Sicily, falls into conversation with the noble matron Timoclea as they make their way down into the cave where Poliarchus is hiding—Timoclea takes a torch in hand, and Archombrotus draws his sword. Timoclea comments on the rises and falls of court minions; she gives an example of the Lydian couple, “Retulerisne ad exemplum Lydios coniuges ... hic ad regium limen in suo sanguine fusus, illa ex carcere ad lictoris ferrum educta”.³⁶ By book 3, after Poliarchus has been banished but then pardoned by the king (and nearly poisoned by the rebel Lycogenes), and has met with shipwreck and pirates but then been received by Queen Hyanisbe in Africa, he comes back to Sicily to meet with *Argenis*. He does not wish Meleander to see him until he can appear in royal array and so hides at the house of the court poet Nicopompus. In a scene typical of the novel (3.13), Nicopompus, hosting that evening a dinner party for a group of royal courtiers, puts Poliarchus in a neighbouring room so that he may overhear what is being said during the meal. As Poliarchus stands listening, Nicopompus purposely introduces the subject of Poliarchus into the dinner conversation so that Poliarchus may ascertain what the others think of him.³⁷

35. “For as soon as Poliarchus saw Archombrotus and he again knew him (O Fate!), what storm, what thunderbolt did ever shoot so quick and deadly as then their rage, disdain, and thirst for blood changed both their minds and their faces? They stood without motion as if they had seen Medusa, and then with fierce and dreadful eyes they viewed one another from head to foot, though not yet altogether yielding to their anger. They stood fretting, chafing, and musing. ... Their fury in both of them by little and little increased, and nothing there was but their respect to the queen to stay them from violating all laws of hospitality and from attacking with their bare hands, not waiting for their weapons, which were entirely too slow” (5.9.4).

36. “[H]e, weltering in his blood at the height of honour; she, brought upon the scaffold to offer her tender neck to the headsman’s axe” (1.6.1). Timoclea is referring to the real-life Concino Concini and his wife, who were influential courtiers of Marie de Medici, but who under the reign of her son, Louis XIII, fell out of favour and were killed.

37. “Ipse ducente Nicopompo substitit in conclavi ad triclinii latus, unde convivarum sermones excipi possent. ... Nicopompus mentionem Poliarchi ex composito iniecit ut ille in proximo

Barclay's novel vividly illustrates abstract political notions —here, absolutism and the reason of state— through the actions of noble characters who themselves develop sympathetically throughout the story. *Argenis* lays the groundwork for dramatic representation of how a state should be ruled wisely, a theory that, as Anna Linton states, was important for the playwright Weise. The novel shows the transformation of a faulty king, Argenis's father, Meleander, into an admirable one. Meleander, who at the outset is described by Poliarchus as overly mild and kindly, and too trusting of his courtiers, develops, during the course of the story, to be a stronger and more decisive leader. He learns through life experiences, as after the defeat of the rebel Lycogenes (3.6), when he takes action to restore his absolute power by bringing the secessionist towns of the kingdom back to obedience. He receives the ambassadors from the penitent towns with clemency, but he turns away the representatives of the splinter religious sect of Hyperephanians. After the treachery of the Sardinian king Radiobanes is uncovered, Meleander calls his counsellors together to decide what steps to take against the Sardinian king. He agrees to proclaim Radiobanes an enemy of Sicily and he prepares his armed forces to repel a possible attack from Sardinia (4.3). In order, finally, to ensure the stability of his kingdom with an undisturbed line of succession, he decides to marry Argenis to Archombrotus (4.4-5). Abstract ideas in *Argenis* are conveyed also by the actions of Archombrotus, who will become the next king of Sicily (not by marrying Argenis but by the revelation that he is Meleander's son from an earlier relationship). So, the novel also depicts Archombrotus's gaining the knowledge and experience to be a virtuous and decisive ruler. His training takes place at Meleander's court, where, like Meleander, he is strengthened by life experiences. He develops both his virtue and his military skills, as shown in book 3, where, clad in Meleander's armour, he enters into battle against the rebel Lycogenes; he plans strategy together with Meleander's commander-in-chief Eurymedes; and he takes it upon himself to rush to Lycogenes, engage him in combat, and kill him off. At the end of book 3, Archombrotus demonstrates tactical skill and virtue as he, through instinct and shrewd investigation, uncovers Radiobanes's plot to carry off Argenis and Meleander, and reveals this treachery to Eurymedes and the king. By the beginning of book 4, Meleander is impressed enough that he decides to give Argenis to Archombrotus in marriage.³⁸ And yet, Archombrotus goes on to settle the war of succession in Sardinia to stabilize the monarchy there, demonstrating that he has come to act independently and to exhibit true valour.³⁹

latens de sua fama rectissime iudicaret, cum isti de eo simpliciter dicerent quem abesse arbitrabantur" (3.13.4-5).

38. *Argenis* 3.1.4-5, 8, 11 (battle with Lycogenes); 3.24.4-7 and 3.25.1-3 (discovery of Radiobanes's plot); 4.4.14 and 4.5.1 (Meleander decides to offer Argenis's hand to Archombrotus).

39. *Argenis*, 5.11.2-3. On the political justification for Archombrotus's conquest of Sardinia, see Siegl-Mocavini (1999: 205, 293).

Obviously, Barclay's novel provides an allegory of strong leadership, with its main characters all striving either, as in the case of Poliarchus and Argenis, to assert their will and authority, or, as in the case of Meleander and Archombrotus, to gain the qualities of moral courage and decisiveness. In general, though, the noble heroes of the story act out virtues most admired by seventeenth-century society: prudence (and the necessity of dissembling in political life), constancy, loyalty, and temperance. These virtues were continually topical. In *Argenis*, the demand for prudence (but clemency where needed) is conveyed through the resolution of the predicaments of King Meleander—in his actions to regain control of his kingdom, to repel the Sardinians, and to guarantee the stable continuation of his kingdom.⁴⁰ Constancy is demonstrated through the story of the romantic couple, Argenis and Poliarchus, who remain faithful to each other to the end, despite lengthy separations and strained means of communication.⁴¹ Loyalty is represented by the actions of Poliarchus and Archombrotus, who remain deferential to King Meleander even when the plot turns against them, that is, when Poliarchus is banished by the king and when Archombrotus feels he is being dismissed by the king in favour of other possible matches for Argenis. Temperance is shown by Argenis, who learns to gain control over her emotions as she awakes to treachery and who invents her own counter-plots to obstruct the advances of undesirable suitors and to facilitate Poliarchus's return to Sicily.⁴² The representation of these virtues as accomplished by Barclay in *Argenis* could certainly have furnished inspiration to a playwright. Certainly Christian Weise felt it important to communicate the didactic aspects of Barclay's novel to his pupils and thus to include these notions in his play, as Linton explains.

So, although Barclay's *Argenis* may appear to be too difficult a work to adapt for the stage because of the language in which it was written, because of its length and the complexity of its plot, because of its traditional form, or because of its political message, in actuality it offered a wealth of material as a stimulus. Its well-structured plot, a combination of romance and politics, contained sufficient tension so that a playwright could draw on one segment, if not take up the whole story; its characters were both noble and sympathetic, persons already valiant but who learned to improve themselves during the course of the story; and it discussed familiar politics and allegorized virtues and human qualities that would touch the hearts of seventeenth-century audiences. The popularity of this romance would long make its characters recognizable to any literate audience, and the element of gossip that it contained, with its echoes of contemporary politics and references to real aristocratic persons, would long capture the curiosity of the reading public. Barclay had created a novel with just the

40. Siegl-Mocavini (1999: 334, 340-341).

41. Siegl-Mocavini (1999: 16-17).

42. Moore (2013: 75).

right amount of complexity, enough to provide inspiration and possibility for transgeneric adaptation but not so much as to make impossible a reinterpretation of its plot. Playwrights would have been attracted by the ready-made plot and characters of an already proven, successful literary work. As Albert Collignon claimed, *Argenis* won over so many people of sophisticated taste and continued to entertain an audience long after its initial appearance because its romance story already depicted most of the situations and episodes upon which novels of the later seventeenth century would be built and which would be transported to the theatre of such authors as Quinault and Corneille.⁴³

43. Collignon (1902: 112).

Bibliography

- BARCLAY, John, *Argenis*, ed. Mark Riley and Dorothy Pritchard Huber, 2 vols, Assen, Netherlands/Tempe, AZ, Royal Van Gorcum/Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004.
- BARDINO, Lice, *L'Argenis di John Barclay e il romanzo greco*, Palermo, Casa editrice Trimarchi, 1939.
- BOUCHET, François, "L'Argenis néo-latine de John Barclay: le premier «roman héroïque» (1621)", *XVII^e siècle*, 44 (1992), pp. 169-188.
- COEFFETEAU, Nicolas, *Histoire de Poliarque et d'Argenis*, Paris, Samuel Thiouboust et Jacques Villery, 1628.
- COLLIGNON, Albert, *Notes historiques, littéraires, et bibliographiques sur l'Argenis de Jean Barclay*, Paris/Nancy, Berger-Levrault, 1902; published separately as "Notes sur l'Argenis de Jean Barclay", *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 5th ser., 19 (1902), pp. 329-507. <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302579180>>.
- COWPER, William, *The Letters and Prose Writings of William Cowper*, vol. 3, ed. James King and Charles Ryskamp, Oxford, Clarendon Press, 1982. <<http://dx.doi.org/10.1093/actrade/9780198126089.book.1>>
- DAVIS, Charles J., "John Barclay and his *Argenis* in Spain", *Humanistica Lovanien-sia*, 32 (1983), pp. 28-44. <<http://www.jstor.org/stable/23974242>>.
- DESFOUGÈRES, Anne-Marie, "De la réalité à l'allégorie: L'Argenis de Barclay", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 22 (1984), pp. 327-335.
- DIONISOTTI, A. Carlotta, "Les chapitres entre l'historiographie et le roman", in *Titres et articulations du texte dans les oeuvres antiques*, ed. J.-C. Fredouille, M.-O. Goulet-Cazé, Ph. Hoffmann, and P. Petitmengin, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997, pp. 529-548.
- FLEMING, David A., "John Barclay: Neo-Latinist at the Jacobean Court", *Renaissance News*, 19 (1966), pp. 228-236. <<http://dx.doi.org/10.2307/2858530>>
- GLOMSKI, Jacqueline, "Politics and Passion: Fact and Fiction in Barclay's *Argenis*", in *Seventeenth-Century Fiction: Text and Transmission*, ed. Jacqueline Glomski and Isabelle Moreau, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 49-63. <<https://global.oup.com/academic/product/seventeenth-century-fiction-9780198737261>>.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- GROGAN, Jane, "Many Cyruses': Xenophon's Cyropaedia and English Renaissance Humanism", in *Renaissance Greek*, ed. Clare E. L. Guest, Dublin, University of Dublin, 2007, pp. 63-74. <<http://www.jstor.org/stable/23041680>>.
- , *The Persian Empire in English Renaissance Writing, 1549-1622*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014. <<http://www.palgraveconnect.com/pc/doi/10.1057/9781137318800.0001>>.

- HEMMING, Sarah, "Adapting Novels for the Theatre: The Path from Page to Stage", *Financial Times*, 23/24 November 2013, p. 17. <<http://on.ft.com/1cbClkw>>.
- IJSEWIJN, Jozef, "John Barclay and his *Argenis*: A Scottish Neo-Latin Novelist", *Humanistica Lovaniensia*, 32 (1983), pp. 1-27. <<http://www.jstor.org/stable/23974241>>.
- KOERTING, Heinrich, *Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert*, 2 vols, Oppeln and Leipzig, Eugen Franck's Buchhandlung, 1891.
- MARSH, David, "Xenophon", in *Catalogus Translationum et Commentariorum*, vol. 7, ed. Virginia Brown, Washington, DC, Catholic University of America Press, 1992, pp. 75-196. <<http://hdl.handle.net/2027/heb.06109.0007.001>>.
- MÉCHOULAN, Éric, "Civility and Pleasure: A Few Hypotheses on the Rise of the Novel in the Early Modern Period", in *Remapping the Rise of the European Novel*, ed. Jenny Mander, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, pp. 271-278.
- MENTZ, Steve, *Romance for Sale in Early Modern England: The Rise of Prose Fiction*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- MIRAGLIA DEL GIUDICE, Maria Chiara, "L'*Argenis* di John Barclay e la sua influenza sul romanzo barocco italiano", in *Nel labirinto. Studi comparati sul romanzo barocco*, ed. Anna Maria Pedullà, Naples, Liguori, 2003, pp. 1-10. <<http://www.ibs.it/ebook//Nel-labirinto-Studi/9788820757076.html>>.
- MONGITORE, Antonino, *Bibliotheca Sicula. Tomus Secundus*, Panormi, ex typographia Angeli Felicella, 1714.
- MOORE, Helen, "Romance: Amadis de Gaule and John Barclay's *Argenis*", in *The Oxford Handbook of English Prose 1500-1640*, ed. Andrew Hadfield, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 59-76. <<http://dx.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199580682.013.0005>>
- PEPYS, Samuel, *The Shorter Pepys*, ed. Robert Latham, London, Penguin Books, 1993.
- SALZMAN, Paul, *English Prose Fiction 1558-1700: A Critical History*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- SIEGL-MOCAVINI, Susanne, *John Barclays »Argenis« und ihr staatstheoretischer Kontext: Untersuchungen zum politischen Denken der Frühen Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1999. <<http://dx.doi.org/10.1515/9783110930542>>
- SKRETKOWICZ, Victor, *European Erotic Romance: Philhellene Protestantism, Renaissance Translation, and English Literary Politics*, Manchester, Manchester University Press, 2010.
- SOREL, Charles, *Histoire comique de Francion*, ed. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996.
- TILG, Stefan and Isabella WALSER, eds, *Der neulateinische Roman als Medium seiner Zeit. The Neo-Latin Novel in its Time*, Tübingen, Narr Verlag, 2013.



Christian Weise and his *Gedichte von der Sicilianischen Argenis* (1683): The Practice of Politics

Anna Linton

King's College London
anna.linton@kcl.ac.uk

Recepción: 11/04/2016, Aceptación: 15/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Abstract

In March 1683 the pedagogue, dramatist and novelist Christian Weise directed his German stage version of Barclay's *Argenis*, which was performed for parents and local dignitaries by the boys at his grammar school in the Saxon city of Zittau. The *Gedicht von der Sicilianischen Argenis* was, in fact, one of three plays performed on consecutive days during Shrovetide 1683, and one of well over fifty plays written by Weise for performance on the school stage. Weise adapted *Argenis* as a play in order to teach schoolboys important political lessons, to prepare them for their roles as future civil servants, and to provide them with essential training in practical modern rhetoric. This article discusses Weise's intentions in staging *Argenis*, and considers how he adapted the novel for the demands of a necessarily large cast (65 named parts). It sets it in the context of the 1683 trilogy, which included a biblical drama about Saul's persecution of David and a comedy entitled *Die Verkehrte Welt* (*The Topsy-Turvy World*), and it analyses the play against the background of his dramaturgical, pedagogical and political writings.

Keywords

Christian Weise; John Barclay; school drama; pedagogy; oratory; civic ethics

Resumen

Christian Weise y su Gedichte von der Sicilianischen Argenis (1683): La política en práctica

En marzo 1683, el dramaturgo, pedagogo y novelista alemán Christian Weise, llevó al escenario su versión teatral de *Argenis* de Barclay, representada ante un público de padres y dignitarios por los estudiantes de su instituto en la ciudad de Zittau (Sajonia).

De hecho, *Gedicht von der Sicilianischen Argenis* formó parte de una trilogía de dramas representados consecutivamente durante Carnestolendas y constituye uno de más de cincuenta comedias escritas por Weise para el escenario escolástico. Weise adaptó *Argenis* para dar a sus alumnos una lección práctica de política y oratoria con el fin de prepararles para cargos cívicos. Este artículo reseña tanto las intenciones de Weise como los obstáculos que tuvo que superar para satisfacer las exigencias de un reparto extensivo de 65 papeles. Se explica la función de la obra en la trilogía de 1683, que también incluía un drama bíblico sobre la persecución de David por parte de Saul y una comedia intitulada *Die Verkehrte Welt* (*El mundo al revés*). Finalmente se sitúa la obra en el contexto más amplio de sus otros escritos dramáticos, pedagógicos y políticos.

Palabras clave

Christian Weise; John Barclay; drama escolástico; pedagogía; oratoria; ética cívica

A cursory glance at the *Argenis* dramas of Du Ryer, Calderón and Christian Weise highlights a striking difference between the earlier works and Weise's play, written almost half a century later.¹ Du Ryer's stage versions (1630 and 1631) have 46 scenes in total, with a cast of thirteen named characters for the 1630 play and twenty-two in 1631. Calderón's *Argenis y Poliarco* (1637) has three acts and eleven named parts. But Weise's *Gedichte von der Sicilianischen Argenis* has a cast list naming sixty-five parts for a play that comprises five acts, introductory speeches, prologue and epilogue, with a total of one hundred and five scenes.² The following discussion considers how successful such an apparently unwieldy

1. References to Weise's *Argenis* are taken from *Sämtliche Werke*, ed. Lindberg (1971), vol. 1.1.
2. Walther Eggert (1935: 185-186) notes that, in addition to named parts, there were silent walk-on roles. The machinery, scenery, effects, and props would also have necessitated a number of boys working backstage. The title page to Weise's *Neue Jugend-Lust* (1684b) claims that the staging of the 1683 trilogy was a whole-school enterprise.

text would have been as a stage play, why Weise chose to adapt Barclay's novel, and how he did so.

Christian Weise, son of a teacher, was born in 1642 in the Upper Lusatian city of Zittau.³ He attended his father's grammar school from the age of six, and returned as headmaster in 1678, remaining until his death thirty years later.⁴ He was first and foremost a pedagogue, engaged in reviewing the school curriculum, teaching boys, and publishing on pedagogical matters. He was also the author of satirical novels, works on rhetoric, history, and politics, and well over fifty plays, which were written for and staged by the pupils at his school, from the youngest, including his son Johann Elias, to the 'Primaner' in their final year.⁵ Weise's contractual duties as headmaster included overseeing the staging of school dramas.⁶ By the 1670s he was working within an established tradition of three plays per year, performed on stage at the town hall on consecutive days during Shrovetide.⁷ Finding suitable material proved problematic: in the introduction to the volume in which *Argenis* appeared, Weise notes that many of the plays available to him were written for court performances by professional troupes, and had too few parts for his purposes, compelling him to write his

3. In the late seventeenth century Zittau was part of a federation of six towns in Upper Lusatia (Oberlausitz), which was under the jurisdiction of Electoral Saxony: see Dudeck (1994: 35-38). It bordered Silesia, which, as Habsburg territory, was subject to a re-catholicisation programme in the seventeenth century, including Jesuit control of higher education. As a result, many young Silesians left their territory, which explains the number of Silesian students during Weise's headship. See Hans Arno Horn (1966: 162-168); cited by Marianne Kaiser (1972: 164-165).

4. Weise studied theology at the University of Leipzig, but also attended lectures on philosophy, history and politics. He worked at various courts, and then took up a teaching post at the Augusteum in Weissenfels. The Augusteum was founded in 1664 by August, Duke of Saxony-Weissenfels, a newly-established secundogeniture. Here, according to Kaiser (1972: 122), Weise argued for an increase in the amount of teaching in German.

5. Johann Elias (1678-1709), Weise's only child to survive to adulthood, was almost five years old in 1683, and attended the school between 1681 and 1696: Friedrich (1886: 45). Although he did not act in *Argenis*, he played the part of Saul's son Esbaal in the biblical drama, and Quisquis, a young charge of the schoolmaster, in *Die verkehrte Welt* (*The Topsy-Turvy World*).

6. School statutes of 1596 set down the requirement for plays to be staged: Eggert (1935: 24). In the absence of a headmaster, other teachers could oversee the plays: in February 1662 Weise's father, Elias (1609-1679), was responsible for two plays: see Gärtner (1905: 136).

7. Shrovetide was the end of the school year. On the relation between these plays and the "Gregoriusfest" processions in mid-March to April, which marked the beginning of the following academic year, see Carrus (2009: 197-214). From 1685, at the request of the boys, Weise moved the play performances from Shrovetide (the end of the school year) to autumn (October / November — "Michaeliswoche"): see Wels (2009: 175) and Eggert (1935: 219). Eggert notes that from 1646 the association between the stage at the town hall and the school plays was established. As headmaster, Weise was answerable to the city council, and the good relations that existed between the school and the council were furthered by the plays, which brought both renown and economic benefits to Zittau: Eggert (1935: 32, 274, 276). Wels (2009: 174-175, 177-178) discusses the shift to the simpler stage located in the sixth-form classroom from 1689-1700, with the plays returning briefly to the town hall between 1702 and 1705, and links this to increasing Pietist influence in Zittau.

own.⁸ The prefaces to his published works also suggest that he made considerable efforts to tailor the part to the actor, in terms of ability, temperament, and speech,⁹ and here we may also add social standing: for example, in 1683 the part of Archombrotus was given to the younger son of Hans Christoph von Schweinitz, chamberlain of Electoral Saxony, and Poliarchus was played by seventeen-year old Christoph Friedrich von Gersdorff, son of the Elector's Privy Councillor.¹⁰ For Weise the plays were not a distraction from his role as headmaster or from the boys' education, but a vital part of both.¹¹ In his introduction to the previous year's plays he describes school as a "shady place", where real life rarely breaks through, but suggests that plays put on at school can help the boys to become "more accustomed to the light". He asks:

How can I allow a future cavalier to depart from my care with his mind full of Latin thoughts, but his tongue unschooled in fitting rhetoric, not to mention with an inability to compose his face and present his body affably? Indeed, since human life itself is like a perpetual comedy, I can do no better than give [the boys] roles to copy that they can try out now as a pastime, but will soon need to assume with all earnestness.¹²

8. Weise (1684*b*: fols 2)^(r-v); repr. Weise, *Sämtliche Werke*, I, 604-605). Konradin Zeller (1980: 109-17) discusses these practical constraints and the corresponding effect on the length of the plays. He points out that Weise greatly reduced the number of silent, walk-on parts in comparison with other seventeenth-century German dramatists: his intention was to have as many boys speaking publically as possible.

9. See Weise (1690: fols) (6^v) and Weise (1696: fol. a6^v); cited in Kaiser (1972: 121).

10. Sebastian Heinrich von Schweinitz, who attended the school between 1681 and 1684, had played the part of Leonisse in *Masaniello* in 1682: see Friedrich (1886: 39) and Eggert (1935: 198). Christoph Friedrich von Gersdorff (1666-1725) later served as envoy to the Imperial Diet in Regensburg, and was made an Imperial Count in 1725. He was a pupil between 1682 and 1685: see Friedrich (1886: 10).

11. He insists in the preface to two plays published in 1690 that the composition took place in his free time, and that he did not neglect other pressing school duties: Weise (1690: fol.)(3^r).

12. "Die Schule ist ein schattichter Ort/ da man dem rechten Lichte gar selten nahe kömt. Indessen darf sich der Schatten mit einigen Vorspielen belustigen/ darbey man des Lichtes nach und nach zu gewohnen pfeget. [...] wie könte ich einen zukünftigen Cavallier von meiner Hand wegziehen lassen/ wann er zwar das Gemüthe mit Lateinischen Gedanken/ hingegen aber die Zunge mit keiner anständigen Beredsamkeit/ viel weniger das Gesichte und den Leib zu keiner Leutseligen Mine DISPONIRT hätte. Ja weil das Menschliche Leben an sich selbst einer immerwährenden Comödie verglichen wird/ so kan ich nicht besser thun/ als wenn ich die Partheyen bey guter Zeit abzuschreiben gebe/ welche sie anitizo in Kurtzweil versuchen/ bald aber im Ernste vor die Hand nehmen sollen", in Weise (1683*a*: fols)?(3^{r-v}); repr. Weise, *Sämtliche Werke*, I, 600). This emphasis on preparing boys for late-seventeenth century state service explains why the plays were written and performed in German. (The fact that they would also have been comprehensible for the audience of parents and younger siblings must also not be overlooked: that Weise was sensitive to the needs of these audience members is clear from the preface to the *Comödien-Probe* (1696: fol. b6v); cited by Kaiser (1972:192).) Of the plays cited by Eggert (1935: 6-18), only two appear to have Latin titles: *De Wenceslao Juniore* (1679) and *Axioma Politicum* (1683), and these were not performed as part of the three-day annual event in their respective years.

Weise's pedagogical purpose in staging the plays was twofold: the boys were to gain practical oratorical experience to prepare them to serve the state, and they were to learn political lessons about public life.

Die Sicilianische Argenis was performed on Wednesday 3 March 1683.¹³ On 2 March audience members had been presented with a biblical drama about Saul's persecution of David,¹⁴ and at the end of *Argenis* the boy playing the part of Poliarchus invited them to return on the following day for a comedy entitled *Die verkehrte Welt* (*The Topsy-Turvy World*).¹⁵ All three were published in the following year as *Neue Jugend-Lust* (*Youth's New Delight*).¹⁶ The order of the plays mirrored Weise's established division of material for the three-day drama festival: biblical drama, political-historical play and comedy of free invention.¹⁷ But in 1683 *Argenis* occupied the historical slot, although

13. Although the sources are not clear, Eggert (1935: 205-206) argues for the likelihood of an afternoon performance.

14. *Der verfolgte David* is based on I Samuel 18–27: the action takes place after David's defeat of Goliath, during the period of Saul's growing jealousy of the young hero. Questions of good government are at the heart of the text, as they are in *Argenis*, and the prologue presents David and Saul in a series of oppositional statements which make clear David's superiority: Weise (1973: 260).

15. The motif of the world turned upside down was popular in both drama and novels. For example, in 1666 a Jesuit play, *Mundus inversus* was staged at Hall in the Tyrol, and in 1672 Grimmelshausen published *Des Abenteuerlichen Simplicii Verkehrte Welt*. Weise discusses the notion in the programme notes from 1683, in which he claims a cycle of images seen in his youth, both amusing and politically instructive, were the impetus for the play. Several broadsheets are contenders: *Die Verkehrte Welt hie kan Wohl besehen Jedermann*, and *Die Narrisch Welt*, Strasbourg, Peter Aubry, 1650; and Weise may also have drawn material from other broadsheets, such as [*Also stehts in der Welt*] and *Ala modo monsieurs. Die Neue vmbgekehrte Welt*. All four can be seen in Coupe (1966-67: II, plates 126-129). There were also many versions circulating in other European vernaculars. Although Weise's play fills the slot in the annual three-day programme allocated to comedies, the political use to which the motif could be put is seen in John Taylor's Civil War English work *Mad Fashions, od [sic] Fashions, All out of Fashions, Or, the Emblems of these Distracted times*, London, Thomas Banks [publ.] and John Hammond [printer], 1642; reproduced in *The world turn'd upside down: or, A briefe description of the ridiculous fashions of these distracted times*, London, John Smith, 1647. The frontispiece to *Neue Jugend-Lust* (Weise: 1684b) shows, for *Die verkehrte Welt*, a man standing on his head and wearing his clothes upside down, an image closer to that of the English print than to the upside-down figure in any of the broadsheets cited above, which suggests that Weise's original may have been yet another broadsheet. For a discussion of the "world turned upside down" motif in broadsheets, see Coupe (1966-1967: I, 197-204) and Scholte (1912: 1-8), cited in the discussion of Weise's play by Haxel (1932: 50-54). For more general discussions of the motif see Grant (1973: 103-136) and Donaldson (1970: 21-23). For a modern edition of the play see Weise (1986).

16. Weise (1684b). The printed play was probably a revised version of the 1683 text, tested on the ground during the 1683 season.

17. Weise comments on this in *Lust und Nutz der Spielenden Jugend* (1690: fol.)(3^v; cited in Kaiser 1972:145). Kaiser (1972: 147) suggests that by beginning with the biblical play, the ideal of the "politica Christiana" was to inform the audience's reception of the following plays, although Weise's earlier biblical dramas are not very different from the historical plays in terms of court intrigues and political discussions, and even the comedies present political issues.

it was based on fictional material, as signalled by the term “Gedichte” (story, invention).¹⁸ One of the speakers who introduces the play justifies its placement in the programme by explaining that in Barclay’s novel Sicily stands for France,¹⁹ and the programme, circulated in advance to announce the three plays, describes it as a historical fable.²⁰

The 1683 programme refers to “the well-known and famous story of Argenis of Sicily” (“das bekandte und berühmte Gedichte [v]on der Sicilianischen Argenis”), suggesting that Barclay’s novel was likely to be known by at least some of the audience of parents and civic dignitaries. As well as the Latin text, there were several seventeenth-century German versions, which were largely based on French translations.²¹ The most significant was published in 1626 by the influential poet and theorist Martin Opitz.²² It contains twenty-three engravings, re-worked from a French edition.²³ Despite —or perhaps because of— its popularity, the Latin novel caused some pedagogues concern that their charges were wasting time reading a romance in what they regarded as inferior Latin prose.²⁴ This criticism may partially explain several works defending the text on the grounds of the valuable lessons in statecraft that it provided.²⁵ One was written by Johann Joachim Möller, who played the part of Meleander in 1683,

18. Melanie Hong (2004: 221) argues that the plays of the second day performed an *informatio* function in addition to providing opportunities for *exercitatio* and *iudicium*, and were used for teaching geography, history and political knowledge.

19. Weise (1971: 382-383). Starting with the Paris Elzevier edition of 1627, interpretative keys to the text began to be appended to the novel.

20. Weise (1683b: fol.)2ⁱ, repr. *Sämtliche Werke*, I, 382-83). Heitner makes this point in his review of the first and third volumes of Weise’s *Sämtliche Werke*, although he fails to note that it was Weise who categorised this as a historical drama by placing it on the second day (1972: 420).

21. For example, Andreas Friderici translated Nicolas Coëffeteau’s French version in 1631: see Schmid (1904: 79-80).

22. A second edition was published in Amsterdam in 1644. For a discussion of the text, see Schulz-Behrend (1955) and Schmid (1904: 77-79). It appears that Opitz also had the Latin edition to hand and worked extensively with it.

23. According to Schulz-Behrend (1955: 460), the German engraver copied the original illustrations from the 1623 Paris edition published by Nicolas Buon, with engravings by Leonard Gaultier and Claude Mellan.

24. Schmid (1904: 72-73) cites a 1729 tract by Johann David Schreber, headmaster of the Fürstenschule in Pforta: *De Iohannis Barclaii Argenide classicis scholarum libris non addenda [...]*, as well as Friedrich Christian Baumeister’s *Exercitationes academicae et scolasticae [...]*. Baumeister (1741: 11) describes *Argenis* as “libellus sic cepit nonnullos, ut omnem in eo legendo aetatem persaepe consumant” (a little book which has so captivated some that they very often waste all their time in reading it).

25. For example, in *Joannis Barclai Princeps Praeceptis & Exemplis, in Argenide Nobiliter Informatus [...]* (1674) Johann Schmidt claimed that the novel taught valuable lessons about sovereignty, political circumspection, the role of the court and the prince’s advisors, the military, civil war, and the preservation of the monarchy: see Schmid (1904: 170-72). See also the university speech by Nicolaus Knisel: *Cleobulus, Seu Boni Consiliarii Exemplar, In Argenide John. Barclaii expressum [...]* (1676).

and delivered as a valedictory speech two months later.²⁶ And there is even some evidence that Barclay's novel was used as a school text, albeit in private lessons rather than as part of the school curriculum, for example in Johann Praetorius's grammar school in the Saxon city of Halle.²⁷

Weise's *Argenis*

Weise's dramas are strikingly different from those of his predecessors of the Second Silesian School (including Andreas Gryphius and Daniel Caspar von Lohenstein). Flouting guidelines laid down by Opitz in the 1620s, Weise mixes comic and serious scenes, even in his tragedies.²⁸ *Argenis* abounds with humorous episodes featuring the court poet Nicopompus and female servants,²⁹ or the zealous peasants who arrest Archombrotus, mistaking him for Poliarchus. Weise's peasants mix up their words,³⁰ bear comically ironic names,³¹ and demonstrate their inability to adhere to the appropriate register when they drag their prisoner

26. Möller (1683): *Dissertationem Philologico-Poëtico-Historico-Politicam: Quid Jo. Barclaii Argenis communi Eruditorum applausu recepta, conducat legentibus? [...]*. For a brief discussion, see Schmid (1904: 172-73). As well as discussing Barclay's style, Möller presents his own attempt at decoding the novel, and discusses what *Argenis* teaches about standing armies, religious unity and other issues. Möller (1659-1733), a Silesian, became an archdeacon in Crossen and author of a number of theological and historical works. For more information see Wedekind (1840: 179).

27. See August Bohse's 1701 translation, *Die Durchlauchtigste Argenis: in einer von den vortrefflichsten Staats-Romanen dieser und voriger Zeiten [...]*, cited in Schmid (1904: 80-81). The title describes Barclay's novel as "one of the most excellent political novels of our times, of all times". In the dedication to his former headmaster Bohse writes of the pleasure and profit he enjoyed in hearing Praetorius analyse *Argenis* in private lessons (1701: fols.)(2^v-3^r). Praetorius seems to have examined the novel from various angles: stylistic and affective, but also in terms of its moral and political lessons. Bohse (1661-1730) went on to write gallant novels under the pseudonym Talander to teach statecraft to his charges at the Ritterakademie in Liegnitz. (See Willi Flemming, „Bohse, August“, in: *Neue Deutsche Biographie*, 2 (1955), p. 422 f. [online edition]; URL: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd11851296X.html>>(accessed 4.7.2014).

28. Kaiser (1972: 118) sees, to some degree, the influence of the English strolling players, who had toured German lands, bringing with them versions of Shakespeare's plays. But the interspersing of comic scenes also allowed Weise a doubling of perspectives, so that an issue such as the correct exercise of power could be explored in two different ways. Zeller (1980: 193) discusses this.

29. The coarse gatekeeper is Mopsa, whose name suggests arrogant sullenness: "mopsig" meant "morose", and in Silesian German "sich mopsig benehmen" was to give oneself airs and graces. (See Jacob and Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 vols in 32 vols (Leipzig: 1854-1901), XII, column 2525 (<<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=mopsig>>; last accessed 1.10.16). And Nicopompus flirts with the ice-queen chamber-maid Gelasina, who thaws to his charms in the end.

30. ARCHOMBROTUS: Ihr Herren/ braucht doch RAISON. | MELAMPUS: Ey wir brauchen keine RANZION. Wir sind keine Soldaten. (ARCHOMBROTUS: Sirs, I implore you: apply reason. MELAMPUS: We don't need a ransom. We're not soldiers.) Act I, scene 17, in Weise (1971: 454).

31. One is Bucephalus, after Alexander the Great's horse, and another is Melampus, the name of a Greek healer and prophet. Here is an extra level of comedy beyond the slapstick: comedy aimed at the better educated audience members and at the boys.

into the king's presence.³² And Weise uses prose, even for tragedies, where most seventeenth-century playwrights, following classical convention, preferred the elevated register of verse. It is known that Weise dictated his plays to an amanuensis:³³ the genesis of the text was spoken rather than written text.³⁴ But once again this choice was dictated by pedagogical as well as practical reasons: Weise was concerned that his pupils should learn to be natural in their speech; any impression of studied rhetoric was to be avoided in their later careers.³⁵ What had been appropriate for large public meetings in Greece and Rome was no longer suitable for contemporary politics, and now that much state business was done in cabinet, it was necessary for the boys to master the art of *prudencia sermonis privati* (circumspect speech in private circles).³⁶ In such contexts, even duplicitous talk was sometimes required, and Weise's plays give plenty of opportunity for the boys to practice this morally problematic, but politically necessary, art. In the introduction to his three plays of 1700 Weise emphasises the importance of "those scenes in which only two people are in conversation and there are constant asides to the audience. For they give us access to the thoughts which do not always match up even to the most intimate speech".³⁷ Such devices are undoubtedly useful for transferring a novel with an extradiegetic omniscient narrator onto the stage, where the character's emotions or thoughts need to be made explicit.³⁸ But the asides also clearly show the necessity of dissembling in political life, as Weise notes in his *Politische Fragen* (*Political Questions*): "Often we have to present a face to the world that is not truly our own, and we cannot allow what we truly are to be seen."³⁹ It is important to note that in 1700 Weise describes Barclay

32. Act III, scene 8. In Opitz's translation this takes place in book 1, chapters 14 and 15, and there is no suggestion that they are comic characters. In the play they reappear in the supplication scene (Act II, scene 14), and although they continue to be comic in their presentation, their complaints are fair — for example, that they are taxed more than they earn.

33. See the preface to *Lust und Nutz der Spielenden Jugend* (1690: fol.)(3^r).

34. Weise (1690: fol.)(7^r) suggests that his plays work better on the stage than the page because jokes that often depend on the dialect of the actor may not come across in the printed text.

35. "In Summa, man soll die Aufrichtigkeit und die Wahrheit, oder doch die kluge Vorsichtigkeit mehr gelten lassen als die studirte Beredsamkeit" (In summary, what really counts is honesty and truth, or at least prudent caution, rather than studied rhetoric), in Weise (1700: fol. 4^r); cited in Kaiser (1972: 161).

36. Weise (1700: fols 3^{ff}); cited in Kaiser (1972: 159). This is also discussed by Zeller (1981: 545).

37. "Vornehmlich haben dieselbigen Szenen was zu bedeuten/ da zwei Personen nur miteinander reden/ und allzeit etwas ad Spectatores à part geredet wird. Denn hierdurch werden die Gedancken verstanden/ welche bey der vertraulichsten Rede mit dem Munde nicht allezeit übereinstimmen": Weise (1700: fol. a6^r); cited in Kaiser (1972: 160). Eggert (1935: 230) notes that "heimlich sprechen" (speaking in secret) is often a feature of Weise's plays.

38. A good example is Act I, scene 12, where Archombrotus's asides make clear to the audience that he sees what Poliarchus cannot admit: his love for Argenis. The narrator's functions are also partially fulfilled by the stage directions.

39. "Wir müssen uns oft anders von außen stellen/ als wir sind; und was wir sind/ das dürffen wir nicht mercken lassen" (Weise 1690, rev. 1693: 439); cited in Kaiser (1972: 126).

as a “master of political secrets”, and cites several passages from *Argenis* to demonstrate the author’s mastery of the art of circumspect private speech.⁴⁰

Weise discusses the problems of adapting historical material for the stage in a number of play prefaces: the action must be coherent and the characters’ motivations emotionally plausible, often necessitating an embellishment of the historical material.⁴¹ *Argenis* posed a rather different problem. Here was a text well-known to some —perhaps many— of his audience, which was itself a free invention, fiction rather than historical fact. In the preface Weise offers some interesting observations about its adaptation for the stage. First, he apologises for the fact that he could not contain it within the conventional five acts: the material was simply too long and involved, so he was obliged to add a prologue sketching the background and an epilogue in which the intrigues are brought to a happy resolution.⁴² He also redistributes scenes, although he is adamant that the essential action of the novel is retained,⁴³ and he even attempts to reproduce some of the gorier episodes, such as the moment Lycogenes’ severed head is brought onto the stage.⁴⁴ The prologue provides the back-story: Lycogenes’ revolt, and Poliarchus’s deliverance of Meleander and Argenis whilst disguised as Theocrine, which in the novel is related by Selenisse to Radiobanes;⁴⁵ and Archombrotus’s arrival in Sicily, his encounter with Timoclea and the bandit attack on Poliarchus, with which the novel opens, come only halfway through Act I. Many of the long discussions of the novel are necessarily curtailed or pithily summarized. In Act I, scene 12 Poliarchus explains Sicily’s situation to the newcomer, Archombrotus:

POLIARCHUS: The King is very gracious, and judges others according to his own character.

ARCHOMBROTUS: In that way his mercy is abused.⁴⁶

40. Weise (1700: fols a4^v-a6^r).

41. Weise, “Zwischenbemerkung im Zittauschen Theatrum”, in Weise (1971: 602).

42. “[D]a thut man wohl unrecht/ wenn man nicht den Schuch nach dem Fusse/ sondern den Fuß nach dem Schuche zwingen will/ das ist/ wenn man nur auf die Form geht/ daß 5. Actus erhalten werden/ obgleich die Materie und die Sache selbst verstümmelt und der besten Galanterie beraubet wird”: Weise (1971: 377). (It would be wrong to force the foot to fit the shoe, rather than the other way around, and this would happen if one were to mutilate the material and the content in order to fit it into five acts, robbing it of its best gallantry, purely for form’s sake.)

43. Weise (1971: 378).

44. Act III, scene 21; in Barclay, *Argenis*, book 3, chapter 2. This scene is cited by Eggert (1935: 136-137). It pales by comparison with Act V, scene I of *Der verfolgte David*, where the sleeping Saul is visited by the murdered priests of Nob and their families, including a disembowelled baby.

45. Samuel Grosser (1664-1736), who played Selenisse, was a Silesian who attended the school between 1683 and 1684; see Friedrich (1886: 23). He later taught in Altenburg and Leipzig, and became headmaster of the grammar school in the Lusatian city of Görlitz in 1695. He also staged plays, including a reworking of *Die verkehrte Welt — Die neugierige Alamode-Welt* (1724); see Gajek (1994: 325). Grosser acknowledged his pedagogical debt to Weise in his 1710 *Vita Christiani Weisi [...]*.

46. “POLIARCHUS: Der König ist sehr güthig/ und urtheilet von andern aus seinem Gemüthe. | ARCHOMBROTUS: Damit wird die Gnade mißbraucht”: Weise (1971: 442).

Not only does this reduce to its essence Poliarchus's long explanations in book 1, chapter 2; it also shows that Archombrotus will be a wiser and more political king than his (as yet unknown) father.

Weise identifies two noteworthy alterations in his drama. The figure of Nicopompus, considered by some critics to stand in the novel for Barclay himself, is one.⁴⁷ As theatre audiences had come to expect a fool character, a pickleherring, wise Nicopompus has to undergo a personality change.⁴⁸ This is seen clearly in the crassly absurd and inappropriate song he composes when he learns of Poliarchus's supposed drowning, which contrasts strikingly with Argenis's grief.⁴⁹ Weise would later describe the comic element in his plays as sugar sprinkled on the less digestible food, and would claim that the pickleherring often provides the best commentary on the action.⁵⁰ The second alteration reflects Weise's concerns for the moral well-being of his charges. In book I, chapter 20 of the novel Poliarchus comes to Argenis in disguise when she is offering a sacrifice to Pallas Athena. Pre-empting potential criticism of his theatre, not least by Pietists, Weise edits out references to pagan religion, so that Argenis instead receives petitions from the people on her father's behalf, and is secretly visited in this way by her disguised lover.⁵¹

In a detailed examination of Weise's staging of his plays, Walther Eggert concludes that a performance of *Argenis* would have taken around five and a half hours without interval.⁵² How was the audience's attention held for so long, especially as the parents of some boys would see their sons grace the stage only briefly? First, the play is a "Singspiel", with music and dancing breaking up the

47. On Nicopompus as Barclay's mouthpiece, see Siegl-Mocavini (1999: 36, 306).

48. Weise (1971: 377).

49. Act II, scene 3. The part was played by one of Weise's favourite pupils, Gottfried Hoffmann (1658-1712), who spent four years at the school between 1681 and 1685, where he acted as Weise's amanuensis, and therefore played a crucial role in shaping the plays of these years. On Weise's death he returned to Zittau, serving as headmaster until his death in 1712. Hoffmann had also played the important pickleherring role (Allegro) in *Masaniello*: see Wenzel (1721: 22-32), Friedrich (1886: 16) and Wels (2009: 181-185).

50. Weise (1700: fols a6^v-a7^r). On the role of the pickleherring and Weise's theories on the alternation of comic and serious scenes see Zeller, *Pädagogik und Drama* (1980: 180-197, 229-238).

51. He discusses his objections to Barclay's inclusion of a pagan ceremony in both the programme notes (1683b: fol.)(2^{r-v}) and in the preface to *Neue Jugend-Lust* in the following year (1971: 606). It is also striking that the David and Saul play ends before the appearance of the Witch of Endor (I Samuel 28). Although it would have been dramatically more satisfactory to have concluded the play with Saul's death, to do so would have required Weise to stage this problematic episode. (The ghost scene at the beginning of Act V is less problematic because it can be interpreted as a guilty conscience manifesting itself in dreams, in time-honoured dramatic convention: see footnote 44).

52. Eggert analyses evidence gleaned from contemporary city chronicles, letters, Weise's directorial notes, and the stage directions themselves. Only a few of the directorial notebooks survive because in 1757 parts of Zittau were badly destroyed by the Austrian bombardment of the city during the Seven Years War: see Eggert (1935: 88, 270).

action. The music is by the organist and musical director of St John's church in Zittau, Johann Krieger (1652-1735), younger brother of the better-known Johann Philipp, who had known Weise in Weissenfels.⁵³ The part of Gelasina was filled by eighteen-year-old Johann Christoph Schmidt, who had been a singer at the court chapel in Dresden, and was therefore able to take on this role, which required the ability to sing solos and duets.⁵⁴ And the dancing in the plays served not only to offer variety to the audience, but also gave the boys an opportunity to demonstrate mastery of an important social skill.⁵⁵

The performance took place on a divided stage with several pairs of painted flats.⁵⁶ The inner stage appears to have been separated from the rest by a curtain, which opened at significant moments. For the most part in *Argenis* it denotes the inner sanctum of Meleander and Argenis, into which certain events intrude. Meleander first appears in this theatrical space: he is in bed in the sanctuary of his daughter's secluded court, and this introduction to the monarch doubly exposes his weak and womanish character, which has endangered the realm.⁵⁷ The inner stage is also used for the revelations from Hianisbe's letter in the epilogue: family relationships and the security of the realm are here intimately connected and simultaneously resolved. Finally, the inner stage can be used to conceal as well as reveal. In Act II it conceals the moment at which Argenis hears of Poliarchus's supposed death: the audience only sees the result as she stumbles through the curtain wrestling with Selenisse, who is intent on preventing her suicide.⁵⁸

If Weise's primary purpose in staging his plays was pedagogical, what were the lessons that the boys could be expected to learn from *Argenis*? The material

53. See Scheitler (2009: 406). Krieger collaborated with Weise on a number of plays, music for which can be found in his *Neue Musicalische Ergetzlichkeit (New Musical Delight)* of 1684, which includes several arias from *Argenis*. The songs from *Argenis* include that sung by Cypassis in the sixth scene of the prologue, "Ihr Leute seht die Tugend reisen" from Act I, scene 6, and "Seyd Lustig" from the sixth scene of the epilogue: Krieger (1684: 24-29, 29-30 and 31-36 respectively).

54. Schmidt (1664-1728) became a composer, organist and musical director. For more information, see Sauer: "Schmidt, Johann Christoph", and Eitner (1890: 736-737). According to Sauer he was a pupil at the Zittau grammar school between 1681 and 1683, but according to Friedrich's transcription of the school records (1886: 36 — under 'Schmied') he matriculated in 1682.

55. Eggert (1935: 265).

56. Eggert deduces this from a number of stage directions, concluding that the stage was like that used in Italian opera of the period (1935: 68-76.)

57. Meleander's enemies describe him as "weibisch" (womanish) in Act II, scene 15: Weise (1971: 492).

58. The front curtain demarcates the action of the play from the moments in which the boys speak as themselves: at the end of the epilogue, the actor playing Poliarchus steps in front of the curtain to thank members of the audience for their attention and to invite them to return on the following day for the final play in the trilogy.

shows similarities with many of his other historical dramas. Elida Maria Szarota notes a pattern for historical plays with two factions: the king's loyal faction on the one hand, and the self-seeking conspirators on the other.⁵⁹ And the focus of *Argenis* is certainly political, a term *Weise* defined as concerning the theory of how a state should be ruled wisely.⁶⁰ Meleander is an example *ex negativo*: his lack of popularity allows Lycogenes to gain ground (I.3), he is described on several occasions as womanish,⁶¹ he is gullible, and he makes unwise decisions, disregarding advice from his counsellors.⁶² Radirobanes is also a poor example for the boys, endangering his kingdom of Sardinia in pursuit of Argenis, whereas the two heroes are the young monarchs-in-waiting, Poliarchus and Archombrotus, who learn valuable lessons about statesmanship over the course of the action, lessons that will equip them, like the school-boys, for their future roles. The play also illustrates the danger that a country exposed to civil war can easily fall prey to the ambitions of a third party, as Sicily so nearly does to Sardinia, a lesson neatly summarised by Archombrotus through the analogy of a third dog who carries away the bone over which two others are fighting.⁶³ Yet despite the rather negative portrayal of the monarch in the person of Meleander, *Weise*, like Barclay, is clear that a people may not rise up against its king, and in his political writings he rejects monarchomachism.⁶⁴ The play also deals with political questions at the level at which the boys would be operating as minor noblemen or holders of civic office, addressing, for example, the need for a state to be financially well-run, or the importance of controlling the military.⁶⁵ Marianne Kaiser states that *Weise's* aim was for the boys to acquire *prudencia* rather than *sapientia*, circumspection over and above academic wisdom.⁶⁶ A political

59. Szarota (1976: 175) identifies this pattern in *Der gestürzte Marggraff von Ancre* (1681), *Der Fall des Frantzösischen Marschalls von Biron* (1693), *Der Spanische Favoriten=Fall An dem Grafen von Olivarez* (1685), and *D[er] geplagt[e] und wiederum erlöst[e] Regnerus in Schweden* (1684).

60. "Die Politica ist eine Lehre/ wie man einen Staat klug regieren soll" (1690; rev. 1693: 1); cited by Kaiser (1972: 129).

61. II. 15: OLOODEMUS: "Wehe dem Lande/ dessen König zum Weibe wird" (Alas for the land whose king becomes a woman): *Weise* (1971: 492).

62. In the prologue he is advised against hiding Argenis away from the people (scene 12).

63. Act I, scene 12: *Weise* (1971: 443).

64. We see this in *Politische Fragen*: "möglichst daß ein Ober-Herr seine Gewalt mißbrauchet ... noch tausendmal möglicher, daß ein Thier mit so viel Köpffen allezeit etwas ungereimtes gegen die Obrigkeit würde einzuwenden haben": *Weise* (1690; rev. 1693: 132); cited by Kaiser (1972: 132). (It is possible that an overlord may abuse his power; but it is a thousand times more likely that a beast with so many heads may, at any point, make some absurd charge against the authorities.) The prophet Samuel clearly supports the notion of divine-right monarchy in *Der verfolgte David* (Act II, scene 2). Kaiser (1972: 128-33) suggests that *Weise* was nonetheless wary of absolutism. For a discussion of Barclay's views on monarchomachism see Siegl-Mocavini (1999).

65. The rebels Eristhenes and Menocritus identify these as two possible channels through which Meleander's rule might be undermined (Act I, scene 2): *Weise* (1971: 420).

66. Kaiser (1972: 125). Zeller (1981: 547) describes *prudencia* as "das Kernstück [Christian Weises] Bildungsprogramms" (the core of *Weise's* educational programme); and Fritz Martini (1972; repr.

man, writes Weise, should concern himself with what is possible rather than what is ideal,⁶⁷ even when this entails behaving in a way that one would not choose, all things being equal. We see this in Timoclea's Machiavellian response to Poliarchus's high-minded reluctance to take refuge in the underground passages: "In an emergency", she tells him, "deception becomes a matter of prudence",⁶⁸ and we are reminded of Weise's comment that it is often necessary in public life to dissemble: to disguise one's true feelings and present a mask to the world.⁶⁹ Although it is set in the court of an absolute monarch of pre-Roman times, the action of Weise's *Argenis* is to reflect recognisable political behaviour and dilemmas to the boys and audience alike,⁷⁰ and the tripartite frontispiece to *Neue Jugend-Lust* shows for *Argenis* two winged figures holding up a mirror to an armed man, with the motto "Speculum docet" (the mirror instructs).⁷¹

Few of Weise's plays are well-known today: his tragedy *Masaniello* about the Neapolitan fishermen's revolt of 1647, and his comedy, *Bäurischer Machiavellus* (*The Peasant Machiavellus*), are exceptions, and even they are known primarily as texts to be studied rather than a regular part of German repertoire: page plays rather than stage plays. And although Weise envisaged that his plays would be performed by other school theatres,⁷² there is only evidence of two near-contemporary performances of *Argenis*: one at the school in the Upper Lusatian city of Bautzen (Budissen) in Shrovetide 1693, where it was performed together with Weise's Abraham and Isaac drama in February 1693,⁷³ and one in Görlitz in 1695, at the grammar school under the headmastership of Christian Funcke, who had already staged a number of Weise's

1992: 189) writes of "ein[e] neu[e] bürgerlich-praktisch[e] Weltlichkeit [...], der es nicht mehr um die vertikale Existenz des Menschen zwischen Himmel und Hölle, sondern um die horizontale Existenz des Menschen in dieser realen irdischen Welt ging" (a new middle-class, practical worldliness [...], which was no longer concerned with human existence on the vertical axis between heaven and hell, but with the horizontal axis of human existence in this real earthly world).

67. Weise (1690; rev. edn. 1693: 534); cited in Kaiser (1972: 132).

68. "Der Betrug wird im Falle der Noth zur Klugheit", Act I, scene 14, Weise (1971: 448).

69. Szarota (1976: 201, 202) claims that Poliarchus represents Weise's ideal of a *politicus*, who can control his passions and maintain an outward equilibrium. But this ability is acquired over the course of the action; the young man learning to be a *politicus* serves as a direct model for Weise's pupils, who are learning the same lesson.

70. One of the introductory speakers draws a clear link between the boys acting on the school stage, and notable audience members playing their parts "auf der Schau-Bühne einer friedamen und gesegneten Republicque" (on the stage of a peaceful and blessed republic): Weise (1971: 383).

71. In the 1708 preface to his earlier comedy *Ungleich und gleich gepaarte Liebes=Alliance*, Weise describes drama as "vitae humanae speculum" (a mirror of human existence); cited in Kaiser (1972: 163), and the stage as a (critical) mirror is the subject matter of the frontispiece and verse explanation of Weise's 1693 *Frey müthiger und höfflicher Redner*; cited by Eggert (1935: 355).

72. Weise (1971: 604-605).

73. The programme was published in Bautzen by Andreas Richter. Irmtraut Scheitler (2013: 337) identifies the director as Martin Grünwald (1664-1716), one of Weise's pupils in Zittau between 1672 and 1687: see Friedrich (1886: 11).

dramas.⁷⁴ In comparison with some of Weise's other school dramas, *Argenis* is a weak play: it is cumbersome, and the constraints of the long cast list, common, of course, to much seventeenth-century school drama, make the action stilted, and somewhat rushed.⁷⁵ Nonetheless, an examination of the play yields a fascinating glimpse into the practice of school drama at the end of the seventeenth century, and into Weise's pedagogical and political theories.

74. Eggert (1935: 334); Gajek (1994: 324).

75. In *Lust und Nutz der Spielenden Jugend* (1690: fol.)(6^r) Weise hints that the need to produce so many parts may, in some cases, have hobbled the dramatic effect. He also concedes that the length of the plays requires a certain speed of action to keep the audience's attention (fol.)(7^r). He makes similar points in the preface to the *Comödien-Probe* (1696: fols a2^r-a6^v).

Bibliography

- BAUMEISTER, Friedrich Christian, *Exercitationes academicae et scolasticae: varii generis argumenta ad recentiorem philosophiam elegantiorisque stili cultum spectantia complexae*, Leipzig and Görlitz, Sigmund Ehrenfried Richter, 1741.
- BOHSE, August, *Die Durchlauchtigste Argenis: in einer von den vortrefflichsten Staats=Romanen dieser und voriger Zeiten [...]*, Leipzig, Johann Ludwig Gl-
editsch, 1701.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Argenis y Poliarco*, in *Obras completas*, vol. 2: *Comedias*, ed. Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 1916-1952.
- CARRDUS, ANNA, “Christian Weise und das Gregoriusfest in Zittau”, *Poet und Praeceptor. Christian Weise (1642-1708) zum 300. Todestag*, ed. Peter Hesse, Dresden, Neisse Verlag, 2009, pp. 197-214.
- COEFFETEAU, Nicolas, *Historie Von Poliarchus und Argenis/ Fast nach Herrn Barclayen Lateinischen Von F. N. Coeffeteau [...] kürztzlich beschrieben [...]*, trans. from the French by Andreas Friderici, Leipzig, Elias Rehefeld, 1631.
- COUPE, William A., *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century: Historical and Iconographical Studies*, Bibliotheca bibliographica Aureliana, 17, 2 vols, Baden-Baden, Heitz, 1966-1967.
- DONALDSON, Ian, *The World Upside-down: Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, Clarendon, 1970.
- DUDECK, Volker, “Das Zittau Christian Weises”, *Christian Weise — Dichter, Gelehrter, Pädagoge: Beiträge zum ersten Christian-Weise-Symposium aus Anlass des 350. Geburtstages, Zittau 1992*, ed. Peter Behnke and Hans-Gert Roloff, Jahrbuch für internationale Germanistik, 37, Bern, Lang, 1994, pp. 27-51.
- DU RYER, Pierre, *Argenis et Poliarque ou Theocrine. Tragicomédie*, Paris, Nicolas Bessin, 1630.
- , *L'Argenis du Sr. Du Ryer: tragi-comédie: dernière iournée*, Paris, Nicolas Bessin's widow, 1631.
- EGGERT, Walther, *Christian Weise und seine Bühne*, Germanisch und Deutsch: Studien zur Sprache und Kultur, 9, Berlin, de Gruyter, 1935.
- EITNER, Robert, “Schmidt, Johann Christoph”, *Allgemeine Deutsche Biographie*, 31 (1890), 736-737; online edition: Last accessed 4.10.14, <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd128511222.html?anchor=adb>>.
- FRIEDRICH, Oskar, *Album des Gymnasiums zu Zittau. Zur Erinnerung an die dreihundertjährige Jubelfeier der Begründung des Gymnasiums*, Zittau, Menzel, 1886.
- GAJEK, Konrad, “Zur Rezeption Christian Weises auf dem barocken Schultheater in Schlesien und der Lausitz”, *Christian Weise — Dichter, Gelehrter, Pädagoge: Beiträge zum ersten Christian-Weise-Symposium aus Anlass des 350. Geburtstages, Zittau 1992*, ed. Peter Behnke and Hans-Gert Roloff, Jahrbuch für internationale Germanistik, 37, Bern, Lang, 1994, pp. 315-330.

- GÄRTNER, Theodor, *Quellenbuch zur Geschichte des Gymnasiums in Zittau. I: Bis zum Tode des Rektors Christian Weise* (1708), Veröffentlichungen zur Geschichte des gelehrten Schulwesens im Albertinischen Sachsen, II: Urkundenbücher der Sächsischen Gymnasien, I, Leipzig, Teubner, 1905.
- GRANT, Helen F., "The World Upside Down", in *Studies in Spanish Literature of the Golden Age: presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Colección Tamesis, series A.30, London, Tamesis Books, 1973, pp. 103-136.
- GROSSER, Samuel, *Vita Christiani Weisi, gymnasii Zittaviensis rectoris [...]*, Leipzig, Johann Ludwig Gleditsch and Moritz Georg Weidmann, 1710.
- HAXEL, Heinrich, *Studien zu den Lustspielen Christian Weises (1642-1708): ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Schuldramas*, Stettin, Ostsee-Verlag, 1932.
- HEITNER, Robert R., review of Christian Weise, *Sämtliche Werke*, I and III, ed. John D. Lindberg, *The Journal of English and Germanic Philology*, 71 (1972), pp. 418-420.
- HONG, Melanie, 'Europäische Orientierung in Christian Weises historischen Dramen', *Kulturelle Orientierung um 1700: Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt*, ed. Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger and Jörg Wesche, *Frühne Neuzeit*, 93, Tübingen, Niemeyer, 2004.
- HORN, Hans Arno, *Christian Weise als Erneuerer des deutschen Gymnasiums im Zeitalter des Barock. Der "Politicus" als Bildungsideal*, Weinheim/Bergstr.: Beltz, 1966.
- KAISER, Marianne, *Mitternacht — Zeidler — Weise. Das protestantische Schultheater nach 1648 im Kampf gegen höfische Kultur und absolutistisches Regiment*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1972.
- KÄMMEL, Heinrich, "Grosser, Samuel", *Allgemeine Deutsche Biographie*, 9 (1879), 749-50; online edition: 13-04-14, <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd10014683X.html?anchor=adb>>.
- KNISEL, Nicolaus *Cleobulus, seu boni consilarii exemplar, in Argenide Joh. Barclajj expressum [...]*, Stuttgart, Johann Weyrich Rösslin, 1676.
- KRIEGER, Johann, [...] *Neue Musicalische Ergetzlichkeit/ Das ist Unterschiedene Erfindungen Welche Herr Christian Weisel in Zittau Von Geistlichen Andachten Politischen Tugend=Liedern Und Theatralischen Sachen bishero gesetzt hat; In die Music gebracht und der Tugend=liebenden Jugend vornehmlich recommendiret*, Frankfurt and Leipzig, Christian Weidmann [publisher] and Johann Köler [printer], 1684; repr. *Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes*, 7, Hildesheim, Olms, 1999.
- MARTINI, Fritz, afterword to Christian Weise, *Masaniello*, ed. Fritz Martini, Stuttgart, Reclam, 1972; repr. 1992, 187-220.
- MÖLLER, Johann Joachim, *Dissertationem Philologico-Poëtico-Historico-Politicam: Quid Jo. Barclajj Argenis communi Eruditorum applausu recepta, conducat legentibus? [...]*, Zittau, Michael Hartmann, 1683.
- OPITZ, Martin, *Johann Barclajjens Argenis Deutsch gemacht durch Martin Opitzen [...]*, Breslau, David Müller, 1626; repr. *Die Übersetzung von John Baclays*

- Argenis, Gesammelte Werke: kritische Ausgabe*, vol. 3, ed. George Schulz-Behrend, Stuttgart, Hiersemann, 1970, 2 parts.
- SAUER, Dorothea, "Schmidt, Johann Christoph", *Sächsische Biografie*, Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, ed. Martina Schattkowsky. Last accessed: 3.10.16, <[http://saebi.isgv.de/biografie/Johann_Christoph_Schmidt_\(1664-1728\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Johann_Christoph_Schmidt_(1664-1728))>.
- SCHETTLER, Irmgard, "Schauspielmusik in der Frühen Neuzeit. Weises *Der Gedemühtigte und wiederum erhöhte Nebuchadnezzar in Assyrien*", *Poet und Praeceptor. Christian Weise (1642-1708) zum 300. Todestag*, ed. Peter Hesse, Dresden, Neisse Verlag, 2009, pp. 405-21.
- , review of Ulrike Wels, *Gottfried Hoffmann (1658–1712). Eine Studie zum protestantischen Schultheater im Zeitalter des Pietismus*, Epistemata Literaturwissenschaft, 744 (Würzburg: Königshausen & Neuburg, 2012), in *Pietismus und Neuzeit*, 39 (2013), pp. 335-344.
- SCHMID, Karl Friedrich, *John Barclays Argenis. Eine literarhistorische Untersuchung. I. Ausgaben der Argenis, ihrer Fortsetzungen und Übersetzungen*, Literarhistorische Forschungen, 31, Berlin and Leipzig, Felber, 1904.
- SCHMIDT, Johann, *Joannis Barclai Princeps praeceptis & exemplis, in Argenide nobiliter informatus. Sive aphorismi politici, ipsis Barclaj verbis nervosè concepti, & exemplis ipsi nativis explicati [...]*, Oldenburg, Johann Erich Zimmer, 1674.
- SCHOLTE, Jan Hendrik, "Johann Jacob Christoph von Grimmelshausen und die Illustrationen seiner Werke", *Zeitschrift für Bücherfreunde*, 4 (1912), pp. 1-21.
- SCHREBER, Johann David, *De Iohannis Barclaii Argenide [...]*, Naumburg, Balthasar Bossögel, 1729.
- SCHULZ-BEHREND, George, "Opitz' Übersetzung von Barclays Argenis", *PMLA*, 70 (1955), 455-73.
- SIEGL-MOCAVINI, Susanne, *John Barclays „Argenis“ und ihr staats-theoretischer Kontext: Untersuchungen zum politischen Denken der Frühen Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer, 1999.
- SZAROTA, Elida Maria, *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*, Bern and Munich, Francke, 1976.
- WEDEKIND, Eduard Ludwig *Geschichte der Stadt und des Herzogthums Crossen*, Crossen, Riep, 1840.
- WEISE, Christian, [...] *Zittauisches Theatrum [...]* 1. Von Jacobs doppelter Heyrath. 2. Von dem Neapolitanischen Rebellen Masaniello. 3. In einer Parodie eines neuen Peter Squenzens von lautern Absurdis Comicis, Zittau: Johann Christoph Mieth [publisher] and Michael Hartmann [printer], 1683a.
- , [...] *Das Zittauische Theatrum Sol nach bißheriger Gewonheit wiederum eröffnet werden/ Und haben die geneigten Liebhaber zu erwarten Dienstags den 2. Mart. Davids unschuldige Verfolgung. Mitwochs den 3. Mart. Das bekandte und berühmte Gedichte Von der Sicilianischen Argenis Donnerstags den 4. Mart. ein neues Lust=Spiel Von der Verkehrten Welt. gestallt solches gebühren-*

- der maßen hiermit öffentlich recommendiret wird/ durch C. W. R., [Zittau], Michael Hartmann, 1683b.*
- , *Jo. Barclaji Gedichte Von der Sicilianischen Argenis, Wie selbiges Den 3. Mart. 1683. Auf das Zittauische Theatrum geführt worden*, Leipzig, Christian Weidmann [publisher] and Johann Köler [printer], 1684a.
- , *[...] Neue Jugend=Lust/ Das ist/ Drey Schauspiele: I. Vom verfolgten David, II. Von der Sicil, Argenis, III. Von der verkehrten Welt. Wie selbige Anno MDCLXXXIII. Von den gesamten Studirenden im Zittauischen Gymnasio aufgeführt worden*, Frankfurt and Leipzig, Christian Weidmann [publisher] and Johann Köler [printer], 1684b.
- , *[...] Lust und Nutz der Spielenden Jugend bestehend in zwey Schau= und Lust=Spiele vom Keuschen Joseph und der Unvergnügten Seele [...]*, Dresden and Leipzig, Johann Christoph Mieth [publisher] and Christian Banckmann [printer], 1690.
- , *[...] Politische Fragen/ Das ist: Gründliche Nachricht Von der Politica, Welcher Gestalt Vornehme und wohlgezogene Jugend hierinne einen Grund legen/ So dann aus den heutigen Republicquen gute Exempel erkennen/ Endlich auch in practicablen Staats=Regeln den Anfang treffen soll [...]*, Dresden, Johann Christoph Mieth and Johann Christoph Zimmermann, 1690; rev. ed. 1693a.
- , *[...] Freymüthiger und höfflicher Redner/ das ist/ ausführliche Gedancken von der Pronunciation und Action, was ein getreuer Informator darbey rathen und helfen kan/ Bey Gelegenheit Gewisser Schau=Spiele [...] entworfen*, [Leipzig], Johann Friedrich Gleditsch, 1693b.
- , *[...] Comödien Probel/ Von Wenig Personen/ In einer ernsthaften Action Vom Esau und Jacob/ Hernach in einem Lust=Spiele Vom Verfolgten Lateiner: Nebst einer Vorrede De interpretatione dramatica*, Leipzig, Jakob Gerdesius, 1696.
- , *Neue Proben von der vertrauten Redens=Kunst/ Das ist: drey Theatralische Stückel I. Von dem Spanischen Favoriten Olivarez. II. Von dem jungen Könige Wentzel in Böhmen. III. Von dem träumenden Bauer am Hofe Philippi Boni in Burgundien. Welche vormahls auff dem Zittauischen Schau=Platz gesehen worden. Nu aber nützlich und vergnügt zu lesen seyn/ nebst einer Vorrede heraus gegeben [...]*, Dresden and Leipzig, Johann Christoph Mieth and Johann Christoph Zimmermann, 1700.
- , *Christian Weisens ungleich und gleich gepaarte Liebes=Alliance [...]*, Görlitz, Jacob Rohrlach, 1708.
- , *Sämtliche Werke, I, Historische Dramen, I*, ed. John D. Lindberg, Berlin, de Gruyter, 1971.
- , *Sämtliche Werke, V, Biblische Dramen, II*, ed. John D. Lindberg, Berlin, de Gruyter, 1973.
- , *Sämtliche Werke, XII.1, Lustspiele, III*, ed. John D. Lindberg, Berlin, de Gruyter, 1986.
- WELS, Ulrike, "Die Theaterpraxis am Zittauer Gymnasium im Zeitalter des Pietismus unter Christian Weise (1678-1708) und Gottfried Hoffmann

- (1708-1712)”, *Poet und Praeceptor. Christian Weise (1642-1708) zum 300. Todestag*, ed. Peter Hesse, Dresden, Neisse Verlag, 2009, pp. 167-187.
- ZELLER, Konradin, *Pädagogik und Drama: Untersuchungen zur Schulcomödie Christian Weises*, Studien zur deutschen Literatur, 61, Tübingen, Niemeyer, 1980.
- , “Der Hof im Drama Christian Weises. Zu Form und Funktion der Favoritendramen”, *Europäische Hofkultur im 16. Und 17. Jahrhundert*, ed. August Buck, Georg Kaufmann, Blake Lee Spahr, and Conrad Wiedemann, *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 10, Hamburg, Hauswedell, 1981, vol. III, pp. 543-549.



The Politics of Transgenericity: Pierre Du Ryer's Dramatic Adaptations of John Barclay's *Argenis*

Michael Meere

Wesleyan University
mmeere@wesleyan.edu

Recepción: 11/04/2016, Aceptación: 04/07/2016, Publicación: 23/11/2016

Abstract

John Barclay's *Argenis* (1621) was an immediate smash hit in France, not least because the hero Poliarchus is a Frenchman. Indeed, it is rumored that *Argenis* was Cardinal Richelieu's favorite novel, particularly because of the political dimension of this alleged *roman à clé*. Numerous French translations appeared between 1622 and 1630, and Nicolas Coeffeteau's abridged version (1624) made the novel even more accessible to French readers. Taking advantage of the novel's success, Pierre Du Ryer (1606-1658), one of the most popular playwrights of his generation, wrote two adaptations of Barclay's novel: *Argenis et Poliarche, ou Théocrine, tragicomédie* (1630), focusses on the first encounter between Argenis and Poliarchus, whilst *L'Argenis du sieur Du Ryer, tragi-comédie, dernière journée* (1631) attempts to recount the entire plot.

This article explores, through the prism of Du Ryer's two plays, the poetics of adaptation of the neo-Latin novel to French tragicomedy. It approaches this question from narratological and performance viewpoints, and reflects on the politics of transgenericity, defined broadly as both the inscription of a genre in another and the passage from one mode of representation to another. This dual operation is political, in the sense that such a generic transformation is never insignificant, objective, or unmotivated. In fact, Du Ryer's choice to adapt *Argenis* complicates the politics of spectacle at this time, especially since the dramatist's patrons were not allies of Cardinal Richelieu, who was implementing reason of state policies and building an absolutist state.

Keywords

Pierre Du Ryer; transgenericity; narratology; performance history; tragicomedy; absolutism

Resumen

La política de la transgenericidad: Pierre du Ryer y su adaptación dramática de Argenis de John Barclay

Argenis, de John Barclay (1621), fue un exitazo inmediato en Francia, en parte porque el héroe Poliarchus es francés. De hecho, se decía que *Argenis* era libro de cabecera del

cardenal Richelieu, y que le fascinaba la dimensión política de este supuesto *roman à clé*. Aparecieron numerosas traducciones francesas entre 1622 y 1630, y la refundición abreviada de Nicolas Coeffeteau (1624) difundió la novela a un público lector aun más amplio. Aprovechándose de su éxito, Pierre Du Ryer (1606-1658), uno de los dramaturgos más populares de su generación, adaptó la novela dos veces: *Argenis et Poliarque, ou Théocrine, tragicomédie* (1630) se centra en el primer encuentro entre Argenis y Poliarachus, mientras que *L'Argenis du sieur Du Ryer, tragi-comédie, dernière journée* (1631) intenta narrar la historia entera.

Por medio de estas dos adaptaciones, este artículo explora la poética de la adaptación de la novela neo-latina a la tragicomedia francesa. Se aborda el tema desde la perspectiva de la narratología y la teoría de *performance*, para reflexionar sobre la política de la 'transgenericidad', definida en términos generales como la inscripción de un género en otro y el cambio de un modo de representación a otro. Esta operación doble tiene implicaciones políticas, porque dicha transformación genérica nunca carece de consecuencias y no puede ser objetiva ni inocente. De hecho, la decisión de adaptar *Argenis* complica la política del espectáculo en esta época, sobre todo porque los mecenas del dramaturgo no eran los aliados del cardenal Richelieu, empeñado en poner en práctica los principios de Razón de Estado y crear un estado absolutista.

Palabras clave

Pierre Du Ryer; transgenericidad; narratología; historia de *performance*; tragicomedia; absolutismo

In the late 1620s, a new generation of young playwrights was changing the face of French professional theatre.¹ In particular, they began to abandon Senecan, tragic subjects and chose to adapt for the stage more contempo-

1. I would like to thank my colleagues at Wesleyan University for their comments and suggestions on this article, notably Marco Aresu, Antonio González, Catherine Ostrow, Paula C. Park, Catherine Poisson, Meg Furniss Weisberg, and especially Jeff Rider. I am also indebted to Jacqueline Glomski, Anna Linton, and Julian Weiss, my former colleagues at King's College London, for including me in the Barclay project.

rary stories such as Honoré d'Urfé's *Astrée*,² as well as Spanish literature³ and the Italian pastoral.⁴ Tragicomedy reigned supreme while tragedy virtually disappeared from the repertoires of the Hôtel de Bourgogne, the only official theatre in Paris until 1634.⁵ The result was a more "romantic" theatre where love stories dominated at the expense of political and philosophical concerns. One notable playwright who went against the grain of this apoliticizing trend is Pierre Du Ryer (c. 1600-1658), a leading figure of his generation and an influential promoter of "irregular" tragicomedy. Du Ryer's first few plays, notably *Arétaphile*⁶ and his two-part adaptation of John Barclay's novel *Argenis*, titled *Argénis et Poliarque, ou Théocrine* (1630) and *L'Argénis* (1631),⁷ put politics centre stage.

2. To cite a just few examples of the success of *L'Astrée* in the theatre: Jean Auvray wrote two tragicomic adaptations of d'Urfé's romance: *La Madonte* (1631) and *La Dorinde* (1631). Jean Mairet also wrote two plays inspired by d'Urfé's novel: *Chryséide et Arimand* (1630), and *Sylvie* (1628). Pichou (whose first name is unknown) adapted the story of Rosiléon from d'Urfé's *Astrée* (Book 10, part 4), but the play is not extant. Pierre Du Ryer would adapt this story in 1634 (printed in 1636), under the title *Cléomédon* (Lancaster 1929: 291). For a complete list of dramatic adaptations of *Astrée*, see Reure (1910: 297-301).

3. Pichou's first play, *Les Folies de Cardénio* (performed c. 1628, printed 1630), was inspired by Cervantes's *Don Quixote*. Pichou's third play, *L'Infidèle confidente* (performed c. 1629, printed 1631), was taken from a translation of Gonzalo de Céspedes y Meneses's collection, titled *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), translated into French by Nicolas Lancelot in his *Nouvelles* (1628). See Pichou (1991: 10).

4. For example, Jean Mairet, *La Sylvanire, ou La Morte vive* (1631). The impact of Giovanni Battista Guarini's *Il pastor fido* (performed 1585, printed 1590) on French drama of the seventeenth century cannot be overstated.

5. On the "death" of French tragedy and its rebirth in the mid-1630s, see Forestier (2003). On the history of the Hôtel de Bourgogne, see Deierkauf-Holsboer (1968).

6. *Arétaphile* was performed in 1628 at the Hôtel de Bourgogne but it was never printed during Du Ryer's lifetime. According to the preface to the manuscript, this tragicomedy was very successful and Gaston d'Orléans (the brother and oft-rival of King Louis XIII) called it "his" play, possibly because the hero takes up arms to recover his throne that has been usurped, a method that Gaston subsequently used unsuccessfully to regain his influence with his brother, the king. See Lancaster (1929: 299). More on Gaston d'Orléans and his allies will follow. *Arétaphile*, taken from Plutarch's *De Mulierum Virtutibus* XIX, was Du Ryer's first play but it was not printed, and neither was his second, *Clitophon* (also performed c. 1628), an adaptation of Achilles Tatius's Greek romance, *Clitophon and Leucippe*. For more on these plays and their manuscripts, see Lancaster (1912: 33-44). *Argénis et Poliarque, ou Théocrine* and *L'Argénis* were Du Ryer's third and fourth plays, and the first ones he had printed.

7. A modern transcription exists online of *Argénis et Poliarque, ou Théocrine*, but it must be noted that the editors chose not to include the dedicatory letter to Louis de La Châtre, the address to the reader, and the preliminary poems by Pichou, Auvray, Colletet, and others. <http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/./documents/DURYER_ARGENISPOLIARQUE.xml> (accessed 11 March 2016). This online transcription does provide some quantitative information (e.g., number of lines per scene) and lexical statistics; however, there are, unfortunately, typographical errors throughout the text. No modern edition exists for *L'Argénis*, online or otherwise. Citations from the plays will come from the original editions, and all translations are mine unless otherwise stated.

Indeed, as Liliane Picciola has observed in her comparison of the dramatic adaptations of Du Ryer and Pedro Calderón, while the Spanish play creates a sense of distance between spectator and stage, Du Ryer's version increases proximity between them, by placing overtly political events directly onstage.⁸ These two aspects of Du Ryer's play are certainly linked, for the proximity between spectator and stage on the one hand, and the physical staging of rebellions, assassination attempts, and violent combats, on the other, conform to the poetics of French tragicomedy of the 1620s and 1630s, before the likes of Jean Chapelain, Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, and the Abbé d'Aubignac rediscovered, reconfigured, and theorized Aristotle's *Poetics* for the French theatre.⁹ When Du Ryer was writing his first tragicomedies in the late 1620s, the three unities (time, place, action) and the notions of decorum and verisimilitude – precepts that would become trademarks of French neoclassical theatre – had not yet been codified,¹⁰ and one of the dominant “rules” for the proponents of irregular tragicomedies was spectacularity.¹¹

Moreover, at the turn of the 1630s, the Parisian seventeenth-century professional stage was finding itself more and more controlled by the king's Chief Minister and political mastermind, Cardinal Richelieu, who was implementing reason of state policies and building an absolutist state. In turn, Du Ryer's choice to adapt *Argenis* complicates the politics of spectacle at this time, especially since the dramatist frequented circles that were not directly allied with Richelieu. This assertion is particularly relevant when considering *Argénis et Poliarche, ou Théocrine* (hereafter referred to simply as *Théocrine*), a play that revolves around Poliarche's disguise as a woman in order to seduce the heroine Argénis.¹²

8. Picciola (2001: 128). It should be noted that Picciola analyses Du Ryer's *L'Argénis* and not *Argénis et Poliarche, ou Théocrine*, although she includes a bibliographic reference to the latter play in her introductory remarks (2001: 122). For the political implications of Calderón's staging, see the essay by Julian Weiss in this cluster.

9. Chapelain (2007); La Mesnardière (1639); d'Aubignac (2001). Although d'Aubignac did not publish *La Pratique* until 1657, he undertook the writing of his text in the 1630s.

10. The theoretical debates on theatrical poetics in the late 1620s and early 1630s pivoted on the rhetorical concepts of *elocutio* (style) and *dispositio* (arrangement). The groups were divided into three major camps: the “ancients”, represented by Alexandre Hardy – one of the most prolific playwrights of the early seventeenth century and “poète à gages” of the “Comédiens du Roy” at the Hôtel de Bourgogne – argued for free *elocutio* and *dispositio* imitated from Antiquity; the modern “irréguliers”, including Du Ryer, defended ordered *elocutio* and free *dispositio*; the modern “réguliers” such as Chapelain wanted ordered *elocutio* and *dispositio*. See Forestier (2003: 35–41, 54). (The terms “ancient” and “modern” should not be confused with the later quarrel in the seventeenth between the Ancients and the Moderns.)

11. As Lancaster confirms, “[t]he play [*Argénis*] depends for interest on the spectacular. Several combats, the return of victors with the head of the vanquished leader, a sacrifice to the goddess, and fireworks are among its attractions” (1912: 50).

12. To avoid confusion, when referring to Barclay's text, I will use the Latin names of characters (Poliarchus, Argenis, Selenissa, Lycogenes, Meleander, and so forth), but the French names when referencing Du Ryer's adaptations (Poliarque, Argénis, Sélénisse, Lycogène, Méléandre).

In Barclay's novel, Selenissa, Argenis's governess, tells this backstory as a third-person limited narrator;¹³ *Théocrine* however is a more original and freer adaptation of the novel than *L'Argénis*, as Du Ryer changes the position of Barclay's narrative and offers, significantly, Poliarque's own point of view to the spectators.

In so doing, I argue that Poliarque metatheatrically embodies the creative, transgeneric *process* that Du Ryer is undertaking by adapting Barclay's novel for the stage. The term "genericity" refers to the dynamic interplay between the composition of a text, its reception-interpretation, and its edition (notably the front matter: identification of a *genre*, dedicatory letters, preliminary poems, and so forth).¹⁴ Poliarque's transvestism is a metaphor for transgenericity, defined broadly as both the inscription of one genre in another and the passage from one mode of representation to another. This dual operation is political, for the inscription of one genre (tragicomedy) in another (prose fiction), and the passage from one genre (prose romance) to another (tragicomedy) is never insignificant, objective, or unmotivated. In turn, the play reflects, or distorts, the spectators' realities, and by analyzing the text and paratext of Du Ryer's plays, particularly in terms of his adaptations of Barclay's political and allegorical novel for the stage, we can attempt to read *Théocrine* and *L'Argénis* politically.

Du Ryer was surely drawn to Barclay's *Argenis* thanks to its massive success throughout Europe, especially in France where several translations existed as well as an abridged version penned by Nicolas Coeffeteau,¹⁵ not to mention that the hero of the romance, Poliarchus, is a French king.¹⁶ It is unclear which version(s) Du Ryer relied on for his dramatic adaptations, since he was a trained classicist and the dialogue is nearly completely of his own invention.¹⁷ Indeed,

13. *Argenis*, 3.7-10, 3.16-19. See Jacqueline Glomski's Introduction for a plot description of this backstory.

14. See Adam and Heidmann (2006).

15. The first French translation appeared in 1622, by Pierre de Marcassus; a revised version was printed in 1626 and dedicated to Cardinal Richelieu. An anonymous translation was published in 1623; the editors of the 2004 English translation of Barclay's novel suggest N. Guibert as translator. Numerous reprintings and re-editions would follow these two translations. Coeffeteau's abridged translation first appeared in 1624 and would be reprinted in 1626, 1628, 1641, and 1662. For a complete list of French translations, see Barclay (2004: 56). Sylvie Taussig has recently translated the novel into French (2016).

16. In his address to the reader, Du Ryer comments on the success of Barclay's novel, indicating that it was not necessary to give a summary of the play as the story was already well known ("il n'estoit pas nécessaire de vous donner l'argument d'une chose que vous scavez desia" (Du Ryer, 1630: à viii)). It is likely a rhetorical strategy to flatter Du Ryer, yet not insignificant, that Bonnet, in his preliminary poem to Du Ryer's *Théocrine*, writes that Argenis was just a stranger in France whose name was barely known until Du Ryer came along to quash this ignorance by making her remove her disguise ("Argenis, tu n'estois qu'une estrangere en France, / Ton nom n'estoit cogneu que bien confusement: / Mais Du Ryer auiourd'huy dompte cette ignorance / En te faisant sortir de ton desguisement") (Du Ryer, 1630: à vi'). On the interplay between disguise and authorship, see below.

17. As Lancaster states, "Little attempt to follow the original verbally is made in this play [*Théocrine*], and many conversations are introduced which Barclay merely suggests. The song in the

Du Ryer would dedicate the majority of his time later in life translating Greek and Latin texts at the expense of writing plays,¹⁸ so he may have simply relied on the neo-Latin original.¹⁹ Du Ryer also invented several elements, such as the power of Argénis's portrait to distract Poliarque from his role as king and to set sail from his kingdom to Sicily (*Théocrine*, 1.2).²⁰

Du Ryer chose to divide Barclay's *Argenis* into two discrete but thematically connected plays, or *journées*, a practice that had some currency in the first decades of the seventeenth century.²¹ Both plays contain five acts with scene divisions. The two plays were performed on the professional stage of the Hôtel de Bourgogne, most likely during the 1629-30 season, and they were printed in 1630 and 1631, respectively.²² The first *journée*, *Théocrine*, is a tragicomedy that centres on the first encounter between Poliarque and Argénis. It represents the hero's disguise as a female character, named Théocrine, in order to penetrate the castle walls behind which latter's father Méléandre is keeping her held captive, away from all men. The second part ("*dernière journée*"), titled simply *L'Argénis*, follows Barclay's narrative from start to finish and attempts to adapt the entire

first scene of the second act is developed from the statement that Argenis was amused in various ways. Lycogene's encouraging remarks to his soldiers and Poliarque's curses in the fourth act are among Du Ryer's additions" (1912: 48). Several of the conversations that Du Ryer invents deal with political action, as we will see.

18. Du Ryer's reputation as a translator helped in his election to the French Academy as its nineteenth member on 21 November 1646, over his more famous contemporary, Pierre Corneille. See Lancaster (1912: 15-16). Either his renown as a translator, or a simple confusion between the novel and Du Ryer's dramatic adaptation (*Argénis*), would explain why the Bibliothèque Nationale de France still lists Du Ryer as one of the translators of Barclay's novel (ed. 1623), though some have contested this attribution. See Barbier (1822: 87).

19. Like Coeffeteau, Du Ryer offers a chronological account of the story rather than beginning *in medias res* (as does Barclay), since the first *journée* provides the backstory to the start of the second *journée*. However, upon close examination of the unraveling of events in Du Ryer's *Argénis* and Coeffeteau's abridged translation, it becomes evident that Du Ryer's organization of the plot diverges quite significantly from Coeffeteau's version.

20. This invention allows Du Ryer to insert political discourse on the effects of a ruler abandoning his kingdom. I will return to this expository scene below. For a general yet rather detailed analysis of Du Ryer's modifications of Barclay's novel, see Lancaster (1912: 44-50).

21. Jean de Schélande famously rewrote his five-act tragedy *Tyr et Sidon* (1608) and changed it into a ten-act tragicomedy in two *journées* (1628). The new version includes François Ogier's preface that pleads for modern, "irregular" drama. André Mareschal, Du Ryer's immediate contemporary and later Gaston d'Orléans's *bibliothécaire*, wrote his tragicomedy in two *journées*, titled *La Généreuse Allemande*. This play was, according to Hélène Baby, a practical manifesto of irregularity ("*manifeste pratique de l'irrégularité*"). Consequently, as Baby claims (2001: 106), Du Ryer's choice to divide his adaptation of *Argenis* into two *journées* indicates that the playwright was aligning himself with the irregular moderns. Lancaster (1929: 306) also mentions Joachim Bernier de La Brousse's *Les heureuses infortunes* (1618), Alexandre Hardy's *Théagène et Cariclé* (divided into eight *journées*, 1623), and other lost plays of Hardy, *Pandoste* and *Parténie* as plays that are divided into *journées*.

22. It is unknown how successful these two plays were, as is the case with most plays performed at this time – Corneille's *Le Cid* would be a notable exception (first performed in January 1637).

novel into a single tragicomedy – a nearly impossible feat given the length and complexity of the novel. As might be expected, at 2604 lines, the second *journée* is 30% longer than the first (1824 lines). Du Ryer might have rewritten *L'Argénis* for publication, since each act is preceded by a summary, contains numerous stage directions, and it is much longer than most plays being produced at this time.²³ It could also be true, as Henry Carrington Lancaster has speculated, that *Théocrine* was only performed at its original creation while the second *journée* was performed alone in later performances. Lancaster bases this deduction on the fact that *L'Argénis* includes the analeptic episode from Barclay's novel of the encounter between Poliarque-Théocrine and Argénis, told from the point of view of Sélenisse (*Argénis*, 3.4); however, as I have already mentioned and will demonstrate further, the inversion of perspective in *Theocrine* – from Selenissa's point of view to Poliarque's – is of critical importance.

Whereas no concrete proof exists that *Théocrine* was performed, we do find the stage setting for *L'Argénis* in the *Mémoire de Mahelot*, a record of sketches and descriptions of stage designs for plays performed at the Hôtel de Bourgogne (see Figure 1).

23. Lochert considers the stage directions in the printed text of tragicomedies, which are often influenced by novels and thus full of action, as an intrusion of the *romanesque* in order to help the reader understand the action (discouraged later by theoreticians of tragedy such as d'Aubignac). On the other hand, the performed text is intended to surprise, confuse, and astonish the spectator, with its many turns of events (kidnappings, pirate ships, shipwrecks, battles, disguises). Lochert suggests that the introduction of narrative elements into the dramatic text to facilitate the reading could be a sign of its inadaptability to the stage (Lochert, 2010: 167-80). Although it is unlikely that the printed text was the actual text performed, it is nonetheless possible that actors cut scenes and "inadaptable" elements from the longer version of the printed play for performance.



Figure 1.

Set design (right) with description (left) for “*Poliarque et Argenis* de Mr Durier”. Manuscript, Bibliothèque Nationale de France.²⁴

24. Lancaster (1920) and Pasquier (2005) have published critical editions of the *Mémoire de Mahelot*. This particular image and the description can be found in Pasquier (2005: 278-79), as well as online at <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90631697/f46.image.r=memoire%20de%20mahelot>> (accessed 11 March 2016). Pasquier seems to confuse *Poliarque et Argénis* and *Argénis, deuxième journée*. For example, Pasquier writes that the “testes feintes” (fake heads) refer to *Argénis*

The description reads as follows:

Il faut au Milieu du theatre, un Autel fort riche, deux flambeaux et des Lumieres, un rehaut, de Lencens, a un des costez du theatre, un feu d'artifice dans une Mer, et caché, de lautre costé une grotte, une lance, une teste feinte et des trompettes.²⁵

The scenery and props appear to refer to *L'Argénis*, since there is mention of the altar where Argénis prays to Pallas and where she secretly meets with Poliarque (2.5); the fireworks, which are set off at the start of act 4 as an attempt by Radirobane to seduce Argénis (4.1); the cave refers to Poliarque's hiding place (2.3); and the fake head will be Lycogène's, which Arcombrotte carries onstage with a lance (3.1). The boat in the bottom right corner of the sketch could be reused in several scenes, such as Poliarque's arrival in Mauritania (4.4).

Although only the entry for *L'Argénis* remains in the *Mémoire de Mahelot* manuscript, we must not assume that *Théocrine* was not performed, as it, too, contains spectacular elements and stage props. For instance, Poliarque first appears onstage "tenant le portrait d'Argénis" (holding the portrait of Argénis) (1.2), Poliarque makes many direct references to his clothing when he decides to dress up like a woman (3.1), Poliarque-Théocrine gives Sélenisse a letter that explains her (invented) misfortunes (3.1.734),²⁶ and the violent, bloody combat between Poliarque-Théocrine and Lycogène's men in the fortress occurs onstage (4.2-3) and again at the end of the play on the battlefield between Poliarque's and Lycogène's armies (5.4). Poliarque opens the play in France, ready to set sail for Sicily (1.2), arriving there in the next act (2.2), and fifth act presents a scene the altar (5.3). Hence, with so many similar props and sets (the boat, the sea, the altar), and despite the scenographic description in the *Mémoire* that seems limited to *L'Argénis*, the same stage design would function for both *Théocrine* and *L'Argénis*.

As Jacqueline Glomski points out in her introductory essay, despite the novel's complexity it does in fact lend itself easily to dramatic adaption, thanks in large part to its symmetrical five-part structure, its romantic and political themes, the numerous tension-filled moments and plot twists, the multiplication

et Poliarque (2005: 95n.337), whereas he later states that the description refers to *Argenis, seconde journée* (2005: 278n.165). Pasquier (2005: 99) also refers to the boat sticking out in the sketch and identifies it as *Argenis et Poliarque*, not *Argenis*. This confusion may be due to the similar scenography and stage props necessary for both plays. Moreover, the title of the description, "Poliarque et Argénis", seems to conflate the two plays, as it does not cite the accurate title of either play.

25. "Is needed: in the middle of the stage, a very richly decorated altar, two links [large wax candles] and candles, a stove, some incense; on one side of the theatre, fireworks in a sea; and hidden, on the other side, a cave, a lance, a fake head and trumpets" (F° 37°).

26. On the use and staging of letters in Du Ryer, see Baby (2001: 116).

of obstacles to overcome,²⁷ and the noble characters. In the seventeenth century, too, writers articulated the close relationship between novels and theatre. For instance, Charles Sorel writes,

On quitte tous les autres Livres pour ceux ci [les romans]; C'est ce qui donne sujet aux pieces de Theatre, et qui excite les applaudissements et les acclamations du Peuple; les Tragedies ou Trage-Comedies, qui sont des romans faits pour la représentation, en sont souvent tirées, ou inventées à leur exemple.²⁸

Irregular tragicomedy such as Du Ryer's, with its freer and more flexible *dispositio* (arrangement), lends itself more readily to the adaptation of romance novels.²⁹ One need not stray so far from Barclay's novel, however, to find similar comparisons. In a meta-narrative section of the novel, speaking about the story that he will write, Nicopompus, the court poet of Barclay's novel who is often interpreted as a stand-in for the author himself, declares:

Oblectabit legentes insita mortalibus vanitas, eoque studiosiores inveniam, quod non quasi docentem severumque in manus accipient. Pascam animos contemplatione diversa et veluti pictura locorum. Tum periculorum imagine excitabo misericordiam, metus, horrorem; suspensos deinde sublevabo serenisque diluam tempestates.³⁰

The arousal of "pity, fear, and horror" ("misericordiam, metus, horrorem") through the illusion ("imagine") of danger ("periculorum") mimics precisely the theatrical poetics for tragedy, while "cheer[ing] up all doubts and graciously allay[ing] the tempests" ("suspensos deinde sublevabo serenisque diluam tempestates") intimates comedy. Nicopompus thus offers a model for tragicomedy, a genre that was just beginning to dominate the French stage in 1621 (the date of publication of the first edition of Barclay's *Argenis*) and whose popularity would continue into the 1630s.

What is more, Nicopompus, with a hint of tongue-in-cheek irony, seems to challenge playwrights to adapt his story by claiming that his readers "will love my book above any stage-play or spectacle on the theatre" ("[a]mabunt tam-

27. Baby (2001: 106) counts a total of seventeen obstacles, eight in *Théocrine* and nine in *L'Argenis*.

28. "We have foregone all other books for novels, which have provided the subjects for plays, and which incite the applause and acclamations of the people. Tragedies or tragicomedies, which are novels made for performance, are often drawn from novels, or invented following their example" (Sorel 1974: 131).

29. Lochert and Thouret (2010: 15-16).

30. "The readers will be delighted with the vanities there shown incident to mortal men. And I shall have them more willing to read me when they shall not find me severe or giving precepts. I will feed their minds with divers contemplations and, as it were, with a picture of places. Then with the show of danger, I will stir up pity, fear, and horror, and by and by cheer up all doubts and graciously allay the tempests" (*Argenis*, 2.14.5, translation slightly modified). I cite book, chapter, and paragraph numbers according to Barclay (2004). The Latin quotations, with English translation, are taken from this edition.

quam theatri aut arenae spectaculum"; *Argenis*, 2.14.5). It would certainly prove to be quite a feat to convert *Argenis* into a play, though Du Ryer's friends, in a series of flattering poems, found his adaptation to be superior to the original. For example, Guillaume Colletet, in his preliminary poem of *Théocrine*, indirectly addresses this challenge by claiming that *Argenis* is more beautiful in Du Ryer's verse than she is in Barclay's prose.³¹ J. Villeneuve, too, compares the two: Barclay created *Argenis*'s beautiful body but this body had no soul; Apollo has given Du Ryer on the other hand the power to animate her beautiful body and to make her forever immortal.³² Jean Auvray is even more explicit by opening his *Stances* with the following apostrophe: "Rauissante et chere *Argenis* / Doux objet de tant d'Idolâtres, / Dont les merites infinis / Ne meritoient que des Theâtres!"³³ Du Ryer and his contemporaries were thus very aware of the process and the stakes of adaptation. This self-consciousness plays out in the tragicomedies, too, especially in the case of *Théocrine*.

That Du Ryer wrote an entire play about Poliarque's and *Argénis*'s backstory is significant, especially since this analeptic narrative includes the hero's decision to cross-dress as a woman. To my knowledge, only John D. Lyons has studied in depth the dynamics of gender and identity in this play.³⁴ He argues convincingly that, despite the undermining of the system of sexual identity imposed by the social order, *Théocrine*, like other plays in which characters cross-dress, reconfirms this very system (Lyons, 1978: 61). While Lyons claims that "vestimentary change is potentially a synecdoche for the total message of identity" (1978: 64), I would like to consider Poliarque's transvestism as a metatheatrical metaphor for the process of transgeneric adaptation from the page to the stage.

In Barclay's novel, Selenissa betrays *Argenis* by telling the backstory of her and Poliarque's first encounter to Radirobanes, the King of Sardinia, and, in so doing, Selenissa attempts to vilify Poliarque. Because a third-person limited narrator is telling the story in the novel, readers remain unaware of Poliarque's motivations, emotions, and desires. In *Théocrine*, Du Ryer provides this information, for the spectators see Poliarque in France, ready to leave for Sicily, and they learn that Poliarque has been enamored by *Argénis*'s portrait (Du Ryer's addition) (1.2). It is not until the next act, however, when Poliarque arrives in

31. "nous voyons *Argenis* / Plus belle dans tes vers qu'elle n'est dans sa prose" (Du Ryer, 1630: â iiiij').

32. "Barclay fit autrefois le beau corps d'*Argenis* [...] Et ce corps neantmoins estoit un corps sans ame" [...] "Apollon [...] Luy donna le pouuoir d'animer ce beau corps, / Et de rendre à iamais *Argenis* immortel" (Du Ryer 1631: â iiiij')

33. Ravishing and dear *Argenis*, sweet object of so many idolaters, whose infinite merits were deserving only of theatres! (Du Ryer 1631: â v'). This phrasing is odd and its meaning obscure. Might Auvray be denigrating Barclay's prose to suggest that *Argenis*'s true (and only) place is the theatre?

34. According to Lyons (1978: 81), only fourteen out of 240 plays that he studied about mistaken or disguised identity include the theme of man's disguise as a woman. The small number of plays of this kind makes Du Ryer's play that much more noticeable.

Sicily and learns that Argénis has been enclosed in the fortress, that Poliarque devises his plan to take on a female identity, expressed in rather enigmatic terms:

L'amour ingenieux presente à ma pensee
 Le moyen d'adoucir ma douleur insensee;
 Et cette inuention, qui n'a rien de pareil,
 Me promet une place ou reluit mon Soleil.³⁵

In neo-Platonic and *précieux* terms, personified love (“L’amour”) is leading and inspiring Poliarque to disguise himself as a woman, to be able to be near his beloved (“mon Soleil”). It is of note, moreover, that Poliarque’s strategy of dissimulation is directly juxtaposed to Lycogène’s: the latter frets (“depité”), rages (“enrage”), and, he declares, “l’amour offensé / Demande à se venger de ce pere insensé”.³⁶ Lycogène will deploy vengeful, brute force to show “[q]u’il ne faut pas choquer la colere d’un Prince”.³⁷ The spectator witnesses two opposing political reactions to an affront: one is cunning and transgressive, while the other is violent and forceful, without any clear answer as to which one is more virtuous or praiseworthy. The spectator, however, has been conditioned since the previous act to side with Poliarque, not only because he is the French hero, but also thanks to his *ethos* as a just ruler, in contrast to Lycogène’s tyrannical character.

When Poliarque appears again, directly following Lycogène’s rant, he is dressed “en fille” (as a girl) (Du Ryer, 1630: 3.1). Yet his transformation into Théocrine is not complete, for he still speaks as Poliarque dressed in woman’s clothing. He is hyperaware of his role-play, which gives the play a metatheatrical dimension. Indeed, Poliarque opens the third act with fifty-six lines of monologue addressed to his advisor Gelanore, but he also appears to be speaking directly to the audience, to explain and defend his decision to cross-dress:

Ne sois pas estonné de voir ce changement
 Que la fidelité nous permet aysement.
 Depuis le premier iour que les attraitz des belles
 Donnerent a l’Amour, du pouvoir et des ayles,
 Depuis que cet aueugle, auteur de nos tourmens,
 Se baigne dans les pleurs que versent les Amants,
 Et depuis que ces traitz dompterent toutes choses
 Sa force a fait voir bien des metamorphoses.
 Les Dieux assujctis monstreent autrefois
 Qu’ils n’ont point de pouvoir qui ne cede à ses lois [...]

35. “Crafty love shows me how to quell my great suffering, and this invention, which has nothing like it, promises me a place where my Sun shines” (Du Ryer 1630: 2.2.513-16).

36. “love demands to take revenge against this unreasonable father” (Du Ryer 1630: 2.3.543-44).

37. “that one must not offend a prince’s anger” (Du Ryer 1630: 2.3.590).

Et l'amour qui les rend sensibles à ses maux,
 En a formé de l'or, et fait des animaux! [...]
 C'est luy [l'amour] qui me fournit un habit de la sorte,
 Qui fait ressusciter mon esperance morte. [...]
 Je scay que maintenant tu te dis à toymesme
 Que mon aueuglement passe iusqu'à l'extreme,
 Alors qu'il fait choisir à mon affection
 Un habit si contraire à ma condition [...]
 Non, non, ne pense pas que le Destin desrobe
 La force, et la vertu, lorsqu'on prend ceste robbe,
 Hercule en cet habit fit voir à la rigueur,
 Qu'il n'auoit pas perdu sa premiere vigueur.³⁸

In this monologue—in which Poliarque figuratively and literally uses the word garment (“habit”) four times, to dress (“habiller”) and naked (“nuds”) twice, and dress (“robbe”) once, highlighting ironic distance with his choice to dress as a woman for/because of love (Lyons, 1978: 63)—Poliarque goes to great lengths to draw attention to his disguise. Poliarque is playing a role onstage and is aware of his own performance. This onstage transformation disrupts surprise, for the audience witnesses Poliarque’s transformation, but it increases dramatic irony, all the while maintaining suspense— will Poliarque be ‘found out’? Will he succeed, or fail, in his attempt to seduce Argénis?

Furthermore, and more importantly for my argument, as the cited text above shows, Poliarque defines his transvestism as a literary construct based on mythological texts, notably Jupiter who turned into gold to seduce Danaë and into a bull to ravish Europa (3.1.611-12), and Hercules who dressed as a woman to please the barbarian queen Omphale (3.1.647-48). He directly addresses what one might consider extreme blindness caused by passionate love in order to explain lucidly that he knows exactly what he is doing, that he has a precise and thought-out strategy to penetrate the walls of the forbidden fortress.

As transgressive as cross-dressing was in real life—the transgression of gender roles was certainly more dangerous than the transgression of heteronormative sexuality— as a literary convention it would not shock a spectator in the

38. “Do not be surprised/afraid to see this change that loyalty easily allows us. Since the first day that the feminine charms of beautiful women gave power and wings to Love, since this blind one, author of our torments, bathed in lovers’ tears, and since his arrows subjugated all things, his power has shown us many metamorphoses. The subjected gods showed in times past that they have no power that does not yield to his laws [...] And love who makes them sensitive to his sorrows, turned them into gold, and made them into animals! [...] It is he [love] who gives me this kind of garment, who brings back my dead hopes. [...] Now I know that you are saying to yourself that my blindness has gone to the extreme, for it has chosen for my passion a garment that is so different from my condition [...] No, no, do not think that Fate is stealing my force and virtue when one takes this dress. In this garment Hercules showed in a pinch that he had not lost his original strength” (Du Ryer 1630: 3.1.599-608; 611-12; 617-18; 621-24; 645-48).

seventeenth century.³⁹ Indeed, the act of cross-dressing for the stage is an age-old practice. On the other hand, Poliarque's transvestism goes beyond the text and we find traces of this creative process in the preliminary poems in the play's 1630 edition. For instance, the author expresses his awareness of the transformative effects of cross-dressing in a prosopopeial poem spoken by Daphnide, addressed to the author of Poliarque:⁴⁰

Ces vers si doux et si charmans
 Vont faire voir deux changemens,
 Dont l'amour approuve les ruses;
 Poliarque en fille changé
 Pour estre en ses maux allegé:
 Et l'auteur en l'une des muses.⁴¹

The transformation of a prose narrative into a dramatic poem, this short poem suggests, metamorphoses both the hero into a woman and the author into a muse. The "auteur" is difficult to locate, however, for it is not clear whether the poem is addressed to Barclay or to Du Ryer, and whether the "auteur" referenced within the poem is the author of the novel or the playwright. This confusion is accentuated because the poem is titled "pour l'auteur de Poliarque", yet the novel's title is *Argenis* and neither play carries the simple title *Poliarque*. It seems logical to suggest that the "auteur" in the title of the poem refers to Du Ryer and the "auteur" in the poem is Barclay, for the latter has provided the material to inspire the former. But whatever the case, it is apparent that Du Ryer, if he is indeed the author of the short poem, is playing with the notion of transvestism as metamorphosis, and he uses it as a metaphor for the adaptation of Barclay's novel into a tragicomedy.

This "dressing up" of Barclay's novel, however, is not insignificant, objective, or unmotivated, and I would argue that it has political implications.

39. See Crawford (2007: 143-147). While not my focus here, it should be noted that Poliarque's successful seduction of *Argenis* as a woman would not have shocked a spectator—at least not as much as a male-male seduction—for the mechanism of lesbianism was often interpreted, from the male perspective at least, as "preparation" for a woman's love for a man (Crawford 2007: 206-214). On the dynamics of lesbianism in late sixteenth-century memorialist Brantôme, see Ferguson (2008: 272-284).

40. "Vers de Daphnide pour l'auteur de Poliarque" (Du Ryer, 1630: ā v^r). Du Ryer addresses Daphnide in other poems that accompany the edition of *Théocrine*: "L'Aurore (Dawn), à Daphnide" (1630: 124-128), "Le Soir (Evening), à Daphnide" (1630: 132-36), "Sur le degel (On the thawing weather), Sonnet, à Daphnide" (1630: 163), and an "Elegie, à Daphnide" (1630: 170-172). However, it is unclear whom Daphnide references. It could either be the mythological character Daphnis, said to be the inventor of pastoral poetry, or the hero of Longus's Greek romance, *Daphnis and Chloe*, which Jacques Amyot translated into French in 1559.

41. "These verses, so sweet and so charming, will show two transformations, whose tricks love does approve: Poliarque changed into a woman to be relieved of his suffering, and the author into one of the muses" (Du Ryer 1630: ā v^r).

Despite the risks of hunting for speculative allusions to link the events on stage to real life, we cannot ignore, as Richard Hillman recalls, that “topical allusiveness and aesthetic impact were mutually imbricated for contemporary spectators by way of the perceptual codes linking spectacle and audience”. At the same time, however, it is particularly difficult to connect with certainty the political intentions and resonances that a play could produce because of its “elusive double functioning”. In other words, a play can give mixed messages by encoding, obscuring, and modifying reality so as to be able to deny any possible allusion to reality.⁴²

The court poet Nicompompus expresses a similar strategy when describing the kind of story he will write:

Dum legent, dum tamquam alienis irascentur aut favebunt, occurrent sibi ipsis agnoscentque obiecto speculo speciem ac meritum suae famae. Forte pudebit eas partes diutius agere in scena huius vitae, quas sibi cognoscent ex merito contigisse in fabula. Et ne traductos se querantur, neminis imago simpliciter exstabit. Dissimulandis illis multa inveniam, quae notatis convenire non poterunt. Mihi enim non sub religione historiae scribenti libertas haec erit. Sic vitia, non homines, laedentur, nec cuiquam licebit indignari, nisi qui vexata flagitia in se turpi confessione recipiat. Praeterea et imaginaria passim nomina excitabo, tantum ad sustinendas vitorum virtutumque personas, ut tam erret qui omnia, quam qui nihil, in illa scriptione exiget ad rerum gestarum veritatem.⁴³

Using the commonplace (and biblical) mirror (“speculo”) and *theatrum mundi* metaphors (“agere in scena huius vitae”), the poet not only implies ethical implications to his story, but he can also take the liberty of concealing or modifying historical truth, which protects him, in a way, from accusations of slander (“ne traductos se querantur”, “so that they may not say that they are traduced”). One could attempt to superimpose the story onto real life, but because of the distortions, it would be impossible to pinpoint confidently events and characters. Still, as much as the self-preserving strategy has a didactic message, it also has a political one. It would not be a great leap to suppose that Du Ryer,

42. Hillman (2015: 268-69). Hillman is drawing on Couton (2008).

43. “While they read, while they are moved with anger or favour (as it were against strangers), they shall meet with themselves and find in the glass held before them the show and merit of their own fame. It will perchance make them ashamed longer to play those parts upon the stage of this life for which they must confess themselves justly taxed in a fable. And so that they may not say they are traduced, no man’s character shall be simply set down. I shall find many things to conceal them, which would not well agree with them if they were made known. For I, who bind not myself religiously to the writing of a true history, may take this liberty. So the vices, not the men, shall be struck. No man can take exception but those who shall reveal his own naughtiness with a most shameful confession. Besides, I will have here and there imaginary names to signify several vices and virtues, so that one who demands that everything in my writing be consistent with the facts of history shall be as much in error as one who demands that nothing be so” (*Argenis* 2.14.5).

a (dramatic) poet himself, is incorporating similar strategies in his adaptations of the novel for the stage.

Besides, choosing to adapt Barclay's novel can be seen as a political act in itself, especially since Barclay was a proponent of hereditary monarchy, absolutist politics, and reason of state policies, all of which Richelieu was attempting to implement in the 1620s. It has often been stated, too, that Richelieu read and admired Barclay's novel.⁴⁴ Whether or not this was true, it remains a fact that the revised translation of *Argenis* by Pierre de Marcassus in 1626 was dedicated to Richelieu, and Barclay dedicated the novel to Louis XIII. It is thus not insignificant, politically, that Du Ryer would choose to adapt this particular novel.

Du Ryer, however, dedicates *Théocrine* to Louis de La Châtre, governor of Berri and Marshal of France; *L'Argenis* (1631) was dedicated to his daughter, Louise Henriette, as Louis de La Châtre died in 1630. It would appear that Louis de La Châtre commissioned Du Ryer to adapt the novel, as the playwright humbly explains that he is not offering La Châtre the fruits of his study but the effects of La Châtre's orders that Du Ryer has attempted to obey.⁴⁵ Similarly, in his dedicatory letter to Louise Henriette de la Châtre, Du Ryer recalls that her father gave a second life to the Princesse Argenis.⁴⁶

The La Châtre family came into prominence during the Wars of Religion thanks to Louis's father, Claude de La Chastre, a Catholic Leaguer, who gained the favor of Henri I of Montmorency, Constable and Marshal of France (Le Roux, 1996). The Montmorency family was one of the most high-ranking in France. Henri I's son, Henri II, was a prince of blood, King Henri IV's godson and brother-in-law to the prince of Condé. Henri II would become a member of the rebellious faction against Richelieu, alongside Gaston d'Orléans and the Vendôme brothers, King Henri IV's illegitimate sons.⁴⁷ Hence, by dedicating his plays to Louis and Louise Henriette de La Châtre, Du Ryer was firmly positioning himself on the side of Gaston d'Orléans (and not Richelieu), much like many of his other contemporaries and fellow playwrights.⁴⁸ At the same time,

44. This commonplace legend has been repeated since the seventeenth century and appears even in the catalogue description of the new French translation by Sylvie Taussig, which claims that *Argenis* was one of the cardinal's favorite readings ("l'une des lectures favorites du cardinal de Richelieu"). To my knowledge, the origin of this legend is not clear.

45. "Je ne vous offre donq pas les fruits de mon estude, mais les effets de vos commandements [...] que ma foiblesse s'est efforcee de vous obeyr" (Du Ryer 1630: A ii^v-A iii^r).

46. "donné une seconde vie à cette Princesse" (Du Ryer 1631: A ii^r).

47. Henri II de Montmorency would eventually be executed in Toulouse in 1632 after having denounced Richelieu as "a disturber of the public peace, enemy of the king and the royal family, destroyer of the state", and so forth (Knecht 1991: 55-57).

48. The constellation of patronage and power relations is rather dizzying. Pichou was protected by Henri II of Condé; Auvray dedicated *La Madonte* and *La Dorinde* to the Queen Anne of Austria; Jean Mairet dedicated *La Sylvie* to the Duke of Montmorency and *La Sylvanire* to the Duchess of Montmorency; André Mareschal would become Gaston d'Orléans librarian.

Richelieu was taking more interest in the theatre as a means to promote his own agenda. As a result, the Chief Minister began sponsoring playwrights, poets, and theoreticians, such as Jean Rotrou and Jean Chapelain, and he would found the French Academy in 1634.⁴⁹

In fact, Richelieu would never protect Du Ryer, and the playwright would not be chosen as one of the cardinal's "Cinq Auteurs" (society of the five authors).⁵⁰ Rather, and quite significantly, Du Ryer, who was "secrétaire de la chambre du roy" and "conseiller et secrétaire du roy et de ses finances" between 1621 and 1633,⁵¹ would become the secretary of César, the Duke of Vendôme, in 1634. Moreover, Du Ryer would not be elected to the French Academy until 1646, four years after Richelieu's death.⁵² By writing *Théocrine* and *L'Argénis*, it would be doubtful that Du Ryer was looking for a more influential and generous patron, such as the Cardinal Richelieu, and more likely that Du Ryer was seeking to subvert absolutist and reason of state politics that Richelieu was attempting to enforce. And, while it would be difficult to ascertain for certain Du Ryer's personal politics or strategies for patronage, it is sure that, contrary to most tragicomedies performed at the turn of the 1630s that avoided overt political discourse, Du Ryer puts on stage these topical debates.

What is more, Du Ryer's contemporaries understood *Argenis* to be a political *roman à clef*. The 1627 key provided in the Elvazier edition identifies the main characters as historical actors, mostly French, during the Wars of Religion. According to this key, which Du Ryer may or may not have known, Meleander represents the French King Henri III, Poliarchus the (future) French King Henri IV (and father of Louis XIII, Gaston d'Orléans, and the Vendôme brothers), Lycogenes the Duke of Guise (leader of the ultra-Catholic League that opposed Henri III – the latter would have the former assassinated at Blois in 1588), while *Argenis* represents the French kingdom.⁵³ Although this key situates the events in the sixteenth century, we cannot forget that, in the 1620s, the Wars of Religion from the previous century were still a sensitive subject in France, especially

49. On Richelieu and theatre, see Couton (2008). For a study on the politics of theatre after 1630, see Ibbett (2009).

50. The five authors included François Le Métel de Boisrobert, Guillaume Colletet, Pierre Corneille, Claude de l'Estoile, and Jean Rotrou. The group was formed in 1634-35 and produced plays including *La Comédie des Tuileries* (1635) and *L'Aveugle de Smyrne* (1638).

51. The "Chambre du roy" was one of the more important services in the "Maison du Roy". The secretary – a keeper of secrets – was charged with writing and transcribing letters, and sometimes signing them. As "conseiller et secrétaire du roy et de ses finances", Du Ryer had the duty of drawing up and signing the letters sent to the Grande Chancellerie, an office where the official letters were sealed with the great seal. Du Ryer seems to have inherited the post of "secrétaire de la chambre du roy" from his father, Isaac Du Ryer, who was also a poet. See Lancaster (1912: 5-8).

52. For Du Ryer's biographical information, see Lancaster (1912: 1-31).

53. See Riley and Huber (2004: 45-48).

since the real risk of political and religious conflict, even civil war, continued to lurk in the margins of French society.⁵⁴

In turn, the plot twists and characters in the novel, though published in 1621, could easily be read through the prism of events occurring in the late 1620s. For example, Gaston d'Orléans, King Louis XIII's brother (known as Monsieur), was often embroiled in rebellious conflict against both the king and Richelieu. The king's half-brothers, César and Alexandre Vendôme, were also involved in recalcitrant activities against Louis XIII and his Chief Minister. The king had the brothers arrested on 13 June 1626 for having been involved in a plot against Richelieu (Blanchard, 2011: 82-83).⁵⁵ A spectator very well could have seen traits of the king's brother Gaston in the Poliarque or superimposed his half-brothers onto Poliarque's own half-brother, Arcombrotte. Further, the Siege of La Rochelle (1627-1628), during which Louis XIII and Richelieu's Catholic forces defeated the Huguenots and the English, was fresh in the minds of Du Ryer's contemporaries. The scene in which Poliarque and his advisor Gelanore are preparing to set sail to Sicily (*Théocrine*, 1.2), a scene of Du Ryer's invention, would have resonated with a French audience in 1629, for Louis XIII and Richelieu had just gone together to La Rochelle by sea and their voyage was greatly publicized, both textually and visually.⁵⁶ Thus, one could just as easily have seen the king who fights to protect his kingdom (Argénis) or his brother who fights to obtain the kingdom (Argénis) in the figure of Poliarque.

The first act of *Théocrine*, moreover, contains three politically charged scenes that introduce each main male character: Lycogène (1.1), Poliarque (1.2), and Méléandre (1.3). Lycogène debates with his advisors, who do nothing but flatter him, about how to acquire both Argénis and the throne; Poliarque argues with his faithful and honest adviser, Gelanore (Richelieu?), whether he should temporarily abandon his kingdom to pursue Argénis (though he has never even seen her in the flesh!); Méléandre discusses how to protect his daughter from

54. King Henri IV was assassinated just a decade prior, on 14 May 1610. Concino Concini, the favorite of Louis XIII's mother Marie de' Medici, was killed on Louis's order on 24 April 1617. Finally, several Huguenot rebellions took place throughout the 1620s, including the Siege of Montpellier (August to October 1622), the Battle of Blavet (January 1625), and the Siege of La Rochelle (1626-1628). The French Wars of Religion are often considered resolved with the Peace of Alais (also known as the Edit of Alès), signed by Louis XIII on 27 September 1629, just around the time *Théocrine* and *L'Argénis* were being performed.

55. César would be released in 1630 but Alexandre would die in prison in 1629, the year Du Ryer's plays were performed.

56. See, for example, "Louis XIII et Richelieu assis dans une barque" (Louis XIII and Richelieu seated in a small boat): <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/brv1b8402067v>> (accessed 11 March 2016). Du Ryer also included poems about Louis XIII's victory at La Rochelle in the printed edition of *Théocrine*. One is an ode dedicated to the king, "Sur la réduction de La Rochelle, Ode, Au Roy" (Du Ryer 1630: 111-116), and another is a sonnet titled "Prosopopee de La Rochelle au matin du royaume" (Prosopopoeia of La Rochelle to the seditious one of the kingdom) (Du Ryer 1630: 162).

Lycogène. As a result, the play immediately establishes a triangular relationship between Lycogène, the tyrannical rebel, Poliarque, the lovesick hero, and Méléandre, the fearful king. Between two immoderate male figures, the strong and irascible Lycogène and the weak and spineless Méléandre, there is the moderate Poliarque. However, the latter is temporarily blinded by his passionate love for the ingénue Argénis, and his desire to attain Argénis at all costs sets up the dramatic tension within the play.

Now, one could attempt to search for clues to relate the characters on stage with real-life events and people. After all, the 1626 crisis during which the Vendôme brothers were imprisoned, along with the Marshal Orano (Gaston d'Orléans's governor), stemmed from a conflict over Gaston's arranged marriage with Marie de Bourbon, Duchess of Montpensier. In other words, the stakes revolved around a marriage that was beginning to take on political importance, since Louis XIII had not, at that time, produced an heir, and the queen had already had two miscarriages (1622 and 1626). If Gaston remained a bachelor, the throne would possibly revert, after his own reign, to Condé, known as "Monsieur le Prince".⁵⁷ Allusion hunting of this kind in Du Ryer's play might be tenuous, in relation to the 1626 events (or other, more obscure ones), but it is not implausible to suggest that the events on stage resonated with spectators and enabled them to think about their current political situation. For *Théocrine* (and *L'Argénis*) directly transport the audience into a world – recalling Barclay's *pictura locorum* – where love and politics are formidable forces that determine the course of history, yet this is also a world in which passion trumps reason, in which amorous desire determines the conduct of princes and kings.⁵⁸ Tragicomedy for Du Ryer is, as James F. Gaines suggests, the genre of immediacy and "whirling vortices" that reflected a "world without reasonable hierarchy" and "an environment buffeted by unceasing change".⁵⁹ This instability is not only poetic, but also, and fundamentally, political.

To conclude, *Théocrine* and *L'Argénis* are prime examples of Du Ryer's interest in and his dramatization of politics. In this article, I have traced the history of performance of these tragicomedies and, through the prism of Du Ryer's two plays, I have suggested a poetics of adaptation from prose romance to the French tragicomic stage. I have approached this question from narratological and performance viewpoints, which resulted in a reflection on the transgeneric process, or the creative and dynamic interplay between the production, recep-

57. See Levi (2000: 95-100). Gaston would marry Marie de Bourbon on 6 August 1626, but Queen Anne of Austria would not give birth to a male heir (Louis XIV) until 5 September 1638.

58. The conflict between reason and passion occurs again in a debate between Poliarque and Gelanore, when the former learns that Argénis is locked away in a fortress, inaccessible to Poliarque (Du Ryer 1630: 2.2.455-74). This is the moment when Poliarque thinks up his plan to disguise himself as a woman.

59. Gaines (1988: 16).

tion-interpretation, and the edition of the Du Ryer's adaptations of Barclay's novel. Poliarque's character is, I have claimed, a metatheatrical metaphor for the process of adaptation, for he disguises himself just as the author "dresses up" Barclay's original text. From there, I underscored the stakes of adapting Barclay's novel for the French stage in the late 1620s and proposed political interpretations of the plays, and in particular *Théocrine*. In turn, Du Ryer's choice to adapt Barclay's political romance complicates the politics of spectacle during a time when the king's chief minister, Richelieu, was showing interest in theatre as a means to reinforce reason of state policies and an absolutist state.

Bibliography

- ADAM, Jean-Michael and Ute HEIDMANN, "Six propositions pour l'étude de la généricité", *La Licorne*, 79 (2006), pp. 21-34.
- AUBIGNAC, Abbé d', *La pratique du théâtre* [1657], ed. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001.
- AUVRAY, Jean, *La Madonte*, Paris, Antoine de Sommaville, 1631.
- , *La Dorinde*, Paris, Antoine de Sommaville, 1631.
- BABY, Hélène, "Pierre Du Ryer et la tragi-comédie. 1628-1638: le tournant d'un genre?", *Littératures classiques*, 42 (2001), pp. 101-120.
- BARBIER, M., *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, 2nd ed., vol. 1, Paris, Barrois L'Ainé, 1822.
- BARCLAY, John, *L'Argénis de J. Barclay, traduction nouvelle par P. de Marcassus*, trans. Pierre de Marcassus, Paris, N. Buon, 1626 (dedicated to Cardinal Richelieu).
- , *Argenis*, trans. and ed. Mark Riley and Dorothy Pritchard Huber, 2 vols, Assen, Netherlands/Tempe, AZ, Royal Van Gorcum/Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004.
- , *Argenis*, trans. and ed. Sylvie Taussig, Turnhout, Brepols Publishers, 2016.
- BLANCHARD, Jean-Vincent, *Eminence: Cardinal Richelieu and the Rise of France*, New York, Walker & Company, 2011.
- CHAPELAIN, Jean, "Lettre sur la règle des vingt-quatre heures" [29 November 1630], in *Opuscules critiques*, ed. Alfred C. Hunter, rev. Anne Duprat, Geneva, Droz, 2007, pp. 222-234.
- COEFFETEAU, Nicolas, *Histoire de Poliarque et d'Argénis*, Paris, Samuel Thiboust and Jacques Villery, 1624.
- COUTON, Georges, *Richelieu et le théâtre*, 2nd ed., ed. José Sánchez, Paris, Eurédit, 2008.
- CRAWFORD, Katherine, *European Sexualities, 1400-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- DEIERKAUF-HOLSBOER, Sophie Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, vol. 1 (1548-1635), Paris, Nizet, 1968.
- DU RYER, Pierre, *Argénis et Poliarque, ou Théocrine*, Paris, Nicolas Bessin, 1630.
- , *L'Argénis, dernière journée, tragicomédie*, Paris, la veuve Nicolas Bessin, 1631.
- , *Cléomédon*, Paris, Antoine de Sommaville, 1636.
- FERGUSON, Gary, *Queer (Re)Readings in the French Renaissance: Homosexuality, Gender, Culture*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- GAINES, James F., *Pierre Du Ryer and his Tragedies: From Envy to Liberation*, Geneva, Droz, 1988.
- HARDY, Alexandre, *Les Chastes et loyales amours de Theagene et Cariclee, reduites du grec de l'Histoire d'Heliodore en huit poèmes dramatiques [sic]*, Paris, Jacques Quesnel, 1623.
- HILLMAN, Richard, "Et in Arcadia egos: Playing Politics with Pastoral in Two French Baroque Dramas", in *French Renaissance and Baroque Drama: Text, Performance*,

- Theory*, ed. Michael Meere, Newark, DE, University of Delaware Press, 2015, pp. 267-293.
- IBBETT, Katherine, *Style of the State in French Theatre, 1630-1660. Neoclassicism and Government*, Farnham, Ashgate, 2009.
- KNECHT, Robert, *Richelieu*, London, Longman, 1991.
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte-Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1639.
- LANCASTER, Henry Carrington, *History of French Dramatic Literature*, v. 1 pt. 1 ("The Pre-Classical Period, 1610-1634"), Baltimore/Paris, The Johns Hopkins Press/Presses Universitaires de France, 1929.
- , ed., *Le Mémoire de Mahelot*, Paris, E. Champion, 1920.
- , *Pierre Du Ryer: Dramatist*, Washington, DC, Carnegie Institute of Washington, 1912.
- LE ROUX, Nicolas, "L'Exercice de la fidélité entre loyauté et rébellion: le parcours politique du maréchal de la Ligue Claude de La Châtre", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 43.2 (1996), pp. 195-213.
- LEVI, Anthony, *Cardinal Richelieu and the Making of France*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2000.
- LOCHERT, Véronique, "L'Écriture didascalique aux XVII^e siècle: indice de théâtralité ou intrusion romanesque?", in *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, ed. Véronique Lochert and Clothilde Thouret, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, pp. 167-180.
- LOCHERT, Véronique and Clotilde THOURET, "La Dynamique des échanges entre théâtre et roman (XVI^e-XVIII^e siècles)", in *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, ed. Véronique Lochert and Clothilde Thouret, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, pp. 7-21.
- LYONS, John D., *A Theatre of Disguise. Studies in French Baroque Drama (1630-1660)*, Columbia, SC, French Literature Publications Company, 1978.
- MAIRET, Jean, *Chryséide et Arimand*, Paris, Nicolas Besogne, 1630.
- , *La Sylvainire, ou La Morte vive*, Paris, François Targa, 1631.
- , *La Sylvie*, Paris, François Targa, 1628.
- PASQUIER, Pierre, ed., *Le Mémoire de Mahelot*, Paris, H. Champion, 2005.
- PICCIOLA, Liliane, "L'Adaptation scénique de l'histoire d'Argénis et Poliarque: les dramaturgies de Du Ryer et de Calderón", *Littératures classiques*, 42 (2001), pp. 121-136.
- PICHOU, *L'Infidèle confidente* [1631], ed. Jean-Pierre Leroy, Geneva, Droz, 1991.
- , *Les Folies de Cardénio*, Paris, François Targa, 1630.
- RUEURE, Odon Claude, *La Vie et les œuvres de Honoré d'Urfé*, Paris, Librairie Plon, 1910.
- SOREL, Charles, *De la connaissance des bons livres* [1671], ed. L. Moretti Cenerini, Rome, Bulzoni, 1974.



Staging the State in Calderón's *Argenis y Poliarco*

Julian Weiss

King's College London
julian.weiss@kcl.ac.uk

Recepción: 13/04/2016, Aceptación: 26/05/2016, Publicación: 23/11/2016

Abstract

Calderón adapted Barclay's best-selling political romance *Argenis* (Paris, 1621) with the title *Argenis y Poliarco* sometime between 1626 and 1636, the date of its first recorded performance. It was first printed in 1637, in the *Segunda Parte* of his plays. In comparison with other works from that collection, such as *El médico de su honra* or the two *comedias palaciegas*, *El mayor encanto amor* and *El galán fantasma*, *Argenis y Poliarco* is virtually unknown, with only a few critical studies and one recent edition by Alicia Vara López (2015). This edition, coupled with the renewed interest in Barclay's neo-Latin romance, should inspire critical reconsideration of a play that appeared in a transformative moment in Calderón's career.

After reviewing the scholarship on how Calderón transformed the romance into his distinctive theatrical idiom, I investigate the play's political meaning and challenge the view that *Argenis y Poliarco* is above all a palatine play about love. While it is true that Calderón simplifies the plot, by eliminating or pushing offstage the overtly political action and by cutting Barclay's disquisitions on good government, I argue that the political element is not suppressed. It is, rather, recast in theatrical terms. Calderón's skillful stagecraft constitutes a dramatic representation of a European political order marked by ambiguity, plurality and contingency, where the destiny of a state is determined in large measure by what happens beyond its borders.

Keywords

Pedro Calderón de la Barca; John Barclay; staging; political theatre

Resumen

El Estado en escena en Argenis y Poliarco de Calderón

Calderón adaptó la novela *Argenis* de John Barclay (Paris 1621) con el título *Argenis y Poliarco* entre 1626 y 1636, la fecha de su primera actuación documentada. Se publicó por

primera vez en 1637, en la *Segunda parte* de sus obras dramáticas. En comparación con otras obras de dicha colección, como *El médico de su honra* o las dos comedias palaciegas, *El mayor encanto amor* y *El galán fantasma*, *Argenis y Poliarco* es una comedia casi desconocida, y cuenta con muy pocos estudios críticos y una edición reciente a cargo de Alicia Vara López (2015). Esta edición, junto al interés renovado en la novela neo-latina de Barclay, debería inspirar una reconsideración de una comedia que es fruto de un periodo transformativo de la carrera literaria de Calderón.

Tras reseñar la crítica sobre la ‘Calderonización’ de la novela y su adaptación a los patrones de la comedia española, investigo su significado político, poniendo en tela de juicio la interpretación de *Argenis y Poliarco* como una comedia palatina cuyo tema principal es puramente amoroso. Si bien es cierto que Calderón corta las disquisiciones sobre el buen gobierno, y relega fuera del escenario la acción explícitamente política, no suprime por completo el elemento político. Sostengo que los recursos escenográficos del dramaturgo le permiten representar un mundo político europeo caracterizado por la ambigüedad, la pluralidad y la contingencia, donde el destino de un estado es determinado en gran medida por lo que ocurre fuera de sus fronteras.

Palabras clave

Pedro Calderón de la Barca; John Barclay; escenografía; teatro político

Picturing himself before the tomb of John Barclay, José Pellicer, author of one of two Spanish translations of *Argenis* that appeared within months of each other in 1626, pays grandiloquent tribute to the funerary urn of the recently deceased Scottish writer:

Salve urna eloqüente, que aun respiras vapores de frases animadas, y por tus resquicios elados renace la política viviente [...]. Pues, *Argenis*, *Argenis* digo, aquella hermosa enigma, aquel símbolo animado, aquella metáfora que introduces con alma de tu intento, censo es glorioso que impones sobre la posteridad para que ya en renombres o embidias te restituyan réditos los siglos. (Barclay 1626: f. *5v)

Pellicer’s phrasing —“frases animadas”, “política viviente”, “símbolo animado”, “censo glorioso”— conveys the vitality and currency of Barclay’s best-

selling neo-Latin romance throughout seventeenth-century Europe. A few pages before, at the start of his dedicatory epistle to the Genoese nobleman don Antonio de Negro, he had described the passions aroused by this work in more explicit, albeit more prosaic, terms: “*Argenis*, aquella cizaña erudita, que ha puesto en pleito los ingenios más soberanos del siglo, y en contingencia la opinión de todos” (f. *3r). The moral significance and political targets of this “hermosa enigma” were, as Pellicer acknowledges, subject to dispute. Everybody’s opinion has been placed “en contingencia”, transformed into what the *Diccionario de autoridades* (1726) would later define as a “caso que puede ser o no ser, según las circunstancias y estado en que se halla alguna cosa” (s.v.).

The interpretative contingency of Barclay’s romance also poses, quite naturally, a challenge to Pellicer himself. However, he is not interested in entering this “cizaña erudita” in order to speculate on the identities of the European statesmen allegedly veiled by the romance’s political allegory, preferring instead to engage with the work’s broader political implications. Moreover, in swerving away from historical specificity, he focusses on another aspect of this “beautiful enigma”. For him, as translator, the challenge of *Argenis* lies in unravelling its literal meaning and verbal texture:

Yo pues osé descifrarte. Si lo he conseguido revélemelo tu monumento o estre-meciéndose sus piedras o inspirando en mí, ya despierto, ya en sueños, alguna señal tus manes. Yo intenté rebolver tu máquina latina, cuyos laberintos (o Dédalo estadista) bueltos del idioma romano al español language, aun temo te parezcan delitos. (*6r-v)

In an attempt to assume a share of the original’s enigmatic aura, he poses a question of his own: has he successfully deciphered its syntactic artifice and reproduced the labyrinthine convolutions of its plot? The conundrum can be answered only by some authorial signal sent from beyond the grave.

For all its rhetorical posturing, Pellicer’s exordial conceit is alluring. It draws our attention to *Argenis* as a literary monument, constructed by a highly inventive political craftsman (“Dédalo estadista”), who in death possesses the ghostly power to speak and inspire. As a “censo glorioso”, *Argenis* “taxes” our intellect and our payment (“réditos”) comes in the form of praise and creative emulation. However enigmatically, *Argenis* speaks to us but as it does so it demands something in return. Pellicer’s tribute is his translation, of course, and although he sidesteps debates over precise historical references, he accompanies it with a general interpretation of his own: “Aquí verá v.m. reprehendidos los vicios, no las personas, pues para que quedassen ocultas las recató entre anagramas”. The *vicios*, he explains, are the effects of desire and amorous passion upon the state: “Amores tan puros, que solo les quita el crédito aver sucedido en poderosos, por la mayor parte siempre arrojados [en] guerras sangrientas”. Desire also threatens the sacred bonds and obligations of friendship: “Amistades desenquädernadas por pasiones propias [...] pues son tan poderosos los deseos [...] que atropellan

por las obligaciones de modo que no parezca amistad la primera”. As if to counterbalance the narrative emphasis on the destructive and transformative effects of desire, Pellicer reassures readers that they will also find wise disquisitions on the affairs of state: “Las materias de estado [son] ventiladas cuerdamente, y todo con tanta eloqüencia que ganó jurisdicción sobre quantos sabios tuvieron los tres tiempos” (ff. *3r-v).

Running throughout Pellicer’s prefatory statements is an implicit awareness of the interrelationship between theme, form, and reader response. He links love and government, and connects these themes to Barclay’s veiled and vital eloquence (“símbolo animado”, “hermosa enigma”, “metáfora [...] con alma”). His skillful rhetoric brings *Argenis* to life and, in the process, animates readers themselves, forcing them to respond critically and creatively and to reflect upon the contingency and limitations of their own readings. Figurative language and the joint affairs of heart and state combine in Pellicer’s summary of the general significance of Barclay’s work:

Ya en la Academia de amor posee cátedra la razón de estado. Ya entre lo tierno de los requiebros halla cabida lo político. Ya en las consultas de Cupido da su voto el gobierno. Aquí se ve con experiencia útil ser compatibles las ocupaciones de galán y ministro, de senador y Rey, de muger y consejera. (f. *6r)

What exactly does it mean to say that Reason of State holds a chair in the Academy of Love? And how do politics find a space in amorous sweet-talk? To suggest that the business of lovers and ministers is compatible is to recognize not only that those who hold office are human, and thus prone to desire, but also, and more profoundly, that there is a reciprocal link between love and the state. It is up to the reader to provide their own gloss on these lapidary assertions, and I shall argue that this is precisely what Pedro Calderón de la Barca did when he adapted Pellicer’s translation for the stage at a crucial turning point in his theatrical career.

From page to stage: the “Calderonization” of *Argenis*

The first recorded reference to Calderón’s version comes in 1636, when Diego de Cárdenas and his wife, the actor María de Balbín, signed a contract to perform the play in rural Castile. The following year it was published in the *Segunda parte* of Calderón’s comedias, alongside some of his most famous works, such as *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza*, and *El mayor encanto amor*.¹ The

1. The contract was signed in July for performances in Buendía, scheduled for October of that year (Davis 1991: 218). Vara López finds evidence for palace performances in the late xviii (2015: 17). No manuscript survives. It is the second work in the *Segunda Parte*, flanked by *El mayor encanto*

first two *Partes*, of course, provide no evidence for more precise dating, so that all we can say with certainty is that Calderón could have adapted Barclay's romance at any time during the ten years between the publication of the two Spanish translations in 1626 and the performance contract of 1636. Alicia Vara López, however, suggests a likely date of 1627-1629, given the vogue for Byzantine romances at the end of the 1620s, and assuming that Calderón adapted the work shortly after the publication of his source (2015: 15-17). She also argues, on lexical and stylistic grounds, that of the two Spanish translations, Calderón adapted Pellicer's version, rather than the freer rendering of Gabriel del Corral, *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco, en prosa y verso* (Madrid: Juan González, 1626). Both translators seem to have positioned themselves on opposing sides of the debate over Gongorine esthetics and, as we may infer from the style and conceits of Pellicer's prologue quoted above, his version would certainly have appealed to Calderón's taste for ornate rhetoric and grandiloquent *culturano*.²

Needless to say, Calderón's rhetoric is no mere surface gloss: as in the case of his better known works, the power and meaning of *Argenis y Poliarco* derive in large measure from his manipulation of language and verbal artifice. Although there is much debate over the politics of Calderón's plays, and indeed the ideological function of Golden Age drama in general, he is no longer regarded as the transparent conduit of Catholic orthodoxy, monarchical absolutism and social conservatism. More nuanced approaches present him as a multifaceted author—the term sometimes used in Spanish is *poliédrico*, literally “polyhedral” or “polyhedral”, meaning multifaceted or many-sided.³ The more obvious geometrical resonance of the Spanish term is especially apt: Calderón's dramaturgy is characterized by its theatrical geometry; the artful patterns woven by words, staging and movement capture and project the typical Baroque fascination with man trapped between providential design and human chaos. Indeed, although Calderón translated Barclay's romance into his particular theatrical idiom, he surely noted the structural artistry of his source, which J. IJsewijn compares to the “meticulously regular plans of Renaissance gardens and villas” (1983: 13-15).

amor and *El galán fantasma*. Vera Tassis (1686 edition) moves *Argenis y Poliarco* down to sixth place, possibly because he ordered the plays according to his assessment of their textual quality and extent of authorial revision (Fernández Mosquera 2005). Vara López argues that the surviving text derives from a performance copy that was not revised for publication, the *acotaciones* being in the imperative, not the usual third person (2015: 92). I return to the significance of the *Segunda Parte* below.

2. For the source identification, see Vara López (2012). Davis shows that both Spanish translators used the second Paris edition of *Argenis*, which includes important editorial revisions to Book II, concerning the treatment of heretics (1983: 36-37). He concludes his comparison of their prose style (1983: 37-40) by finding Pellicer “more stylized, more Latinate, but his Castilian is somewhat stilted” (39).

3. Rodríguez Cuadros, for example, notes scholarly fascination with “la mirada *poliédrica* de Calderón: el mundo como voluntad de múltiples representaciones” (undated online article “Calderón heterogéneo, Calderón heterodoxo”); see also Carreño-Rodríguez (2009: 224).

In spite of its many digressions, formal disquisitions and narrative convolutions the tale is told with “balance and symmetry” (Riley and Huber 2004: 15). Carefully distributed over five books, its narrative and thematic core is located in the work’s arithmetical centre, book three, which itself is arranged symmetrically around a meeting between the two lovers Poliarchus and Argenis.⁴

The esthetic attractions of *Argenis* also enhanced its potential for advancing Calderón’s career. The decade 1626-1636 (the *termini a quo* and *ad quem* of the adaptation) saw him promote and consolidate his literary and social status, culminating by 1637 in royal patronage, knighthood in the Order of Santiago, and the publication of the first two *Partes* of his plays. Barclay’s immediate and astonishing European success was there to be exploited, just as Calderón’s tendency to rewrite pre-existing plays and fiction enabled him, like other dramatists, to capitalize on popular trends, to outdo predecessors and rivals, and to position himself in a competitive literary field. For these reasons, perhaps, he also inserted into *Argenis y Poliarco* allusions to *Don Quijote* and *Amadís de Gaula* and allowed us glimpses of contemporary satire of *culterano* affectation, even as he coloured his own verse with a Gongorine hue.⁵ But there is another possible dimension to the connection that can be made between *Argenis* and this particular decade in Calderón’s career: his military service in Italy and Flanders put him at the heart of the very European rivalries and conflicts that shaped the politics of Barclay’s romance. And what happens to Barclay’s politics is, in a nutshell, the question that has most preoccupied those few scholars who have written about Calderón’s play.

Notwithstanding its interest for understanding Calderón’s dramaturgy at a formative stage in his career, *Argenis y Poliarco* has not captured critical imagination. Following Lida de Malkiel’s account of Barclay’s fortunes in Spain (1966), Charles Davis wrote two major articles on the popularity and influence of the Neo-Latin romance, providing detailed and perceptive analyses of the two translations and the stylistic, narrative and thematic consequences of Calderón’s adaptation for the stage (1983, 1991). These important studies have been complemented, but not superseded, by Liliane Picciola (2001) and Antonio Cruz Casado (2002), who working independently also traced the main features of Calderón’s dramatization. However, although these two scholars added some insights of their own, the most important recent advances were made by Alicia Vara López, whose doctoral research led to a series of valuable articles (2011*a*, 2011*b*, 2012, 2013*a*, 2013*b*) and a critical edition with a lucid introductory study (2015).

When viewed as a whole, these studies allow us to summarize the basic strategies that Calderón employed in order to condense this long romance

4. For more details on structure, see Jacqueline Glomski’s introduction to this cluster.

5. See Davis (1991: 227 and 229) and Vara López (2015: 49-52). Lida de Malkiel argues that Barclay himself was influenced by *Amadís* (1966: 225-227).

(454 *in quarto* folios in Pellicer's Spanish version), so that it could fit within the formal conventions of the three-act *comedia* as it was evolving from the model set by Lope in the previous generation. The most obvious task was to simplify the plot and prune its cast of characters in such a way as to preserve a sense of narrative complexity without losing dramatic impact and concision. For example, Calderón dispenses with Radiobanes, the troublesome and ambitious king of Sardinia, who is one of Argenis's many suitors. Although we may speculate upon its political motives, the dramatic effect of the cut is what matters here.⁶ The Sicilian king Meleandro now has only one military enemy, Lidogenes, and Poliarco now contends with only one love rival, Arcombrotto (Davis 1991: 221). Thus, the plot now turns upon the familiar device of a love triangle—between Argenis, Poliarco and Arcombrotto—and the twists and turns occasioned by this amorous rivalry now weave their way through a much simplified representation of political instability. However, to achieve its own specific effects, a three-act *comedia* has no need to reproduce the narrative range and structure of a Byzantine romance: reducing the complexities of the novel intensifies, rather than diminishes, the theatrical impact of the twin themes of love and politics and sets into sharper focus the interplay between them as two forms of intrigue and desire.

Needless to say, translating Barclay for the Spanish stage entailed more than simplifying its plot for heightened theatrical and thematic effect. The consequences of what Vara López calls the "Calderonization" of Barclay's romance can be seen and heard throughout the play's verbal and visual texture: in Calderón's rhetorical style and ornate diction; in the patterns of symbols and images (especially the four elements) that lend thematic and structural coherence; in other structural devices, such as dramatic irony and foreshadowing; in his deployment of favoured motifs, like the horoscope that warns Meleandro of the dangers posed by his daughter's beauty; in a range of theatrical resources, such as asides and staging; and in characterization, notably when Calderón transforms Barclay's Gelanorus into Gelanor, the conventional comic *gracioso*, who, besides advancing the plot, provides tonal contrast and a running commentary on events.⁷ Gelanor's knowing asi-

6. As Davis (1991: 220-221) and Cruz Casado (2002: 361) point out, in the interpretative key that accompanied some editions after 1627 (Paris, Elsevier), Radiobanes was identified as Phillip II (Poliarchus was thought to be Henry of Navarre, the future French king, Henry IV, while Meleander was Henry III, Hianisbe was Elizabeth I, and Argenis, an anagram of "Reginas", was associated with the French kingdom itself). The 1632 Latin edition published in Segovia lacks this interpretative key, though it does have an index. Calderón's cast list is even more reduced than Du Ryer's second adaptation, as Picciola points out (2001: 123); for her comparison of the Spanish and French versions of the plot, see 123-128. I return to some of her insights below. For Du Ryer, see Michael Meere's contribution to this volume.

7. For rhetoric and style, see Vara López (2015: 57-90); for the four elements, particularly fire and water (apt for volcanic Sicily), see Vara López (2011); see Wilson (1936) and Thacker (2007: 114) for their widespread use in Calderonian drama. Davis comments on Calderón's insertion of the

des to the audience, his general cynicism and occasional parodic conduct produce some of the metatheatrical effects that Jonathan Thacker and others have found to be such a productive feature of Golden Age drama: when the theatrical illusion is momentarily broken, and the audience is made aware of both the empowerment and deceptions of role playing, they contemplate the theatricality of their own lives. These metatheatrical touches are a powerful resource for playwrights who wished to foster “a dramatic debate on the state and nature of society in seventeenth-century Spain” (Thacker 2002: 3; see also 2007: 94 and 97). But there is no need to rehearse all these features in detail here; they will be obvious to anyone with passing familiarity with Calderón’s work and I will return to the most relevant aspects, and the scholarship on them, in the course of my own analysis.

Whereas it is relatively straightforward to describe, empirically, what happens to Barclay’s text in the translation from page to stage, what happens to its meaning is another matter. For Davis and Vara López, there is no doubt: to condense the romance, Calderón excises the plot’s political strands, or pushes them off stage, and removes Barclay’s disquisitions on good government and social order. His translation sieves out the politics, and the residue is a drama of amorous intrigue, a *comedia palaciega*. As Davis puts it:

en la comedia los dos galanes son ante todo amantes celosos, mientras en la novela actúan siempre como príncipes. [...] Esto a su vez refleja un cambio general en el carácter de la obra; la política ya queda completamente subordinada al amor. No sólo se omiten las “disquisiciones didácticas”, sino que la propia rebelión de Lidogenes tiene lugar fuera de la escena, y su derrota, como acabamos de ver, es ya un pretexto para realzar la rivalidad amorosa de los galanes. (1991: 228-229)

Moreover, the denouement changes. Whereas Barclay has Archombrotus marry Poliarchus’s sister, who is introduced only for this purpose, Calderón’s Arcombroto is paired off with Timoclea: the revision diminishes the political element of the original, in which Sicily, Mauritania and France become dynastically linked (1983: 229).

Vara López follows a similar line: the political element is minimized “al reglarlo fuera de escena, suprimirlo sin más o subordinarlo al amor” (2015: 36). Thus, Calderón produces a play that is “ante todo amorosa”, precisely in order to avoid any “lectura comprometedora que pudiese frenar los deseos de medro del dramaturgo en el ámbito cortesano” (39). Indeed, the denouement to his adaptation demonstrates “la omnipotencia de la monarquía establecida” (39).

horoscope motif (1991: 224), citing Parker (1982) for its use in other plays, notably *La vida es sueño*; see also Cruz Casado (2002: 364) for other parallels with *La vida*. Picciola (2001: 129-130) and Vara López (2013*b*) have analysed the characterization of Gelanor and his role as *gracioso*. For Davis, the play’s staging would have been relatively simple (1991: 230); his conclusions have been qualified by Vara López’s diligent survey of the play’s theatrical resources and effects (2015: 91-107).

Vara López does not provide a detailed thematic analysis of *Argenis y Poliarco*, although she is clearly cautious about political readings, arguing that they are legitimate only in so far as they do not throw out of focus other, more obvious, elements in a play.⁸

What this critic understands by a political reading is unclear, yet her caution is symptomatic of broader debates over Calderón's politics as well as over the political nature of Golden Age drama more generally.⁹ Yet the "Calderonization" of Barclay is surely more than a matter of form. One of the reasons why *Argenis y Poliarco* deserves greater critical attention is precisely because it dramatizes the interweaving of the political and the personal, the public and the private, in a way that typifies the finest Calderonian dramas, such as *El médico de su honra*, also published in the *Segunda Parte* of 1637. The order of the plays in this collection is certainly compelling evidence for how Calderón conceived the mode of his adaptation: *Argenis y Poliarco* is second, lying between two *comedias palaciegas*, *El mayor encanto amor* and *El galán fantasma*. Moreover, his version of Barclay shares a whole range of motifs with other early palatine dramas: noble or royal protagonists, frequent foreign locations, role playing, often to escape perceived injustice at court, hidden lineages revealed through tokens, the interweaving of amorous and political intrigue. Yet as Alejandro García Reidy has argued, Calderón often exploits these motifs for metatheatrical ends, inspiring critical reflection on the nature of power, especially "los mecanismos simbólicos del poder" (2011: 185). In *Argenis y Poliarco*, the political actions that drive the plot —rebellion, assassination attempts, war— are pushed off stage, but this is where, paradoxically, they produce their most powerful theatrical effect. Calderón's great achievement in this play is to dramatize how power circulates through the body politic and how the here and now are shaped by actions that take place, or are thought to take place, elsewhere or at another time. And for this, he needs to exploit both real and imagined theatrical space.

Out of the wings: the politics of *Argenis y Poliarco*

Suene dentro un clarín y ruido de desembarcación y digan marineros y Arcombrotos:

Dentro: Dé el esquite en la playa
y en él a tierra el africano vaya.

Arcombrotos: Dejadme en ella solo,
que en esta selva consagrada a Apolo

8. "La lectura política puede existir y es legítima, siempre y cuando no implique un desenfoque y distorsión en la contemplación de los demás componentes de la comedia, claramente preeminentes" (2015: 39).

9. Since José Antonio Maravall's analysis of the Baroque as a "guided culture" (1975), the ideological function of Golden Age theatre has been much debated. For an excellent overview, with ample bibliography, see Bass (2013).

quiero quedarme libre del ultraje
 del viento.
 Dentro: En paz te queda.
 Arcombrotto: ¡Buen viaje!
 Agora sale:
 Salude el peregrino
 que en salado cristal abrió camino
 la tierra donde llega.¹⁰

Offstage: we hear a trumpet blast, the clamour of sailors on a rough sea, a screaming wind, a parting exchange; we picture a man deposited on the shoreline, a movement of his head as he looks at the mountain forest before him then back to the waves; the stranger enters the stage. There is nothing at all unusual in beginning a play with a protagonist emerging from a world of warring elements. But here the convention will acquire a specific resonance for a play in which what we see and hear are in constant movement and constantly interrupted by events elsewhere. Sight and sound, whether real or conjured up by Calderón's verse, take on a kinetic quality, compelling the audience to imagine the onstage action as being open to and dependent upon a world "out there", off stage. The initial setting, the shoreline, becomes a symbolic threshold. The stranger is momentarily positioned between stillness ("en paz te queda"), a departure point for his own journey into the wildness of the symbolic "selva", and the continuation of lives that follow other paths ("buen viaje").

The stranger begins his tale: his conventional explanatory speech informs the audience that he is in Sicily, that he seeks fame and fortune in Trinacrium, "fénix de las ciudades", that he is "un africano", that... "¡Válgame el cielo!". A woman's scream interrupts his story (l. 24), and as he rushes towards the direction of the sound, down from the mountain forest (the *corral* balcony) runs Timoclea. Explaining that a young nobleman is in mortal combat with three *bandoleros*, she points offstage:

Vuelve los ojos a esa parte y mira
 cómo el gallardo joven los retira
 y la vitoria de los tres pretende:
 con tal maña los defiende. (ll. 45-48)

Arcombrotto charges off, we hear the sounds of a struggle, and two of the bandits enter, with swords drawn, run across the stage, and disappear again into

10. Lines 1-9. All quotations are cited by line numbers of Vara López's 2015 edition. Her critical apparatus registers a variation to the *acotación* in Vera Tassis's edition: "Descubrese el teatro, que será de marina, y suena dentro ruido de desembarcar, y dize Arcombrotto: y Marineros dentro". Vara López also points out that the start of Arcombrotto's speech reproduces almost verbatim an opening passage from *El mayor encanto, amor*.

the wings, chased by Poliarco and Arcombrotto. These two men pause to identify themselves. Once Arcombrotto has explained who he is (adding more details to his previous revelations), it is Poliarco's turn. But before he can answer, Timoclea interrupts: she invites them to her estate and, having described the path they are to follow, she departs to prepare for their arrival (136). Partial disclosure, needless to say, is a dramatic necessity, but Calderón's staging invests narrative convenience with thematic and symbolic weight. For what we have witnessed up to this point, and what we shall continue to witness in a variety of modes and formats, is a sequence of words and movements on and off stage that constitutes a structure for the entire play: a theatrical world of lives and journeys, whether seen or described, that are forever interrupted, intersecting, bifurcating, a world of unsynchronized action, a world of untimeliness.¹¹

This lack of synchronicity is enacted on the stage: Timoclea's exit coincides with the entrance of Poliarco's lackey, the *gracioso* Gelanor, who rushes in, late, in a state of comic undress ("en cuerpo"), and in hot pursuit of the bandits. Visual and verbal comedy combine, as Gelanor gives a mock heroic account of his inept and cowardly conduct in the recent offstage struggle (137-149). Our laughter generates a critical distance on the action; as Liliane Picciola argues, distancing characterizes Calderón's entire approach to Barclay's romance.¹² Our laughter may be directed at Gelanor, but it makes us aware of ideas and values that are more generally significant: now, he is empowered by rage ("cólera"), but not then; though his sword, hat and cape were stolen, he kept a pistol hidden in his underwear; when asked why he didn't use it to defend himself "a mejor tiempo" (150), he replies that that was his "secreto/ notable" (154-155). Appearances, secrets, manliness (the phallic pistol stuffed down his pants), and, above all else, chasing after the action are crucial themes in a play in which the protagonists can never keep up with what happens around them. Gelanor's late arrival is the first of several time lags that structure the plot, and much of its significance lies in its staging. As we read the script, the brief scene appears to be static, a comic pause in the action. But when Poliarco and Arcombrotto resume their conversation, we realize that at least part of it must have taken place while the three men were walking across the stage through the imagined forest. For as soon as Gelanor has finished speaking Arcombrotto observes: "Ya, pues, que los dos nos

11. For Davis, the rhetorical patterns generated by Calderón's verse, coupled with parallel actions and characterization, serves to "subrayar implícitamente la inevitabilidad providencial de las cosas: estamos en un universo que parece obedecer a un elegante esquema preestablecido" (1991: 225). For reasons that will become clearer I think he has grasped only one part of the dialectic of structured chaos.

12. Although spectators sometimes observe "avec quelque distance amusée", at other times they are more dispassionate: "Calderón incite au désabusement". Picciola concludes: "tant vaut la lecteur, ou le spectateur, dont on espère qu'il saura prendre la distance nécessaire par rapport à l'action, tant vaut la pièce" (2001: 126, 128, 136).

vemos/ a vista dese palacio/ que hospedaje ha de ser nuestro,/ por el camino podéis/ ir, señor, satisfaciendo/ a las deudas en que os puse/ cuando os conté mis sucesos” (168-174). The bond (“deudas”) between the two noblemen is visually reinforced by their physical proximity, while Gelanor hovers to one side, a comic irrelevance on the margins of the main action, literally and figuratively out of step.

And yet, like a grotesque figure drawn in the margins of an illuminated manuscript, Gelanor also provides a comic gloss on the untimeliness of the two companions striding through the forest. As they walk, Poliarco tells his tale: he is a French nobleman, exiled by “el amor y la fortuna” (187); he came to Sicily to help King Meleandro, a wise and kindly ruler whose peaceful temperament was exploited by the arrogant rebel Lidogenes, who aspired to usurp the king and marry his beautiful daughter Argenis; a horoscope had predicted that her beauty would sow discord among “príncipes extranjeros” (309), so Meleandro had hidden her away for her protection and that of the kingdom (an action that produces the very thing he hoped to forestall); Poliarco had managed to find his way in to her fortress retreat; he will not reveal how he got in (“vivir me importa el callarlo/ y no os importa saberlo”, 323-324); and just as he is on the verge of explaining why he took this risk, screams ring out: “¡Al fuego, al fuego!” (328).¹³ In rushes Timoclea and, pointing back offstage, she explains that “esas llamas [...] esas voces” (347, 350) signal treason in Sicily and that the king, having closed all ports, is in search of a traitor. Gelanor is sent to discover the facts, and Poliarco resumes his story (391): a group of rebels attacked Argenis’s secret palace (“este alcázar de mujeres”, 395), and fearing lest he be caught he fled, only to turn back in an attempt to save Meleandro and his daughter; at first unsuccessful—he arrived too late—he finally fought off the traitors; having revealed his identity to Argenis, but concealed it from the king, he once again left the palace, while the merciful Meleandro arranged a peace treaty with the rebels; “corrido [...] afrentado” by the king’s proposed pact, he decided to abandon the court—“no sé si te diga huyendo” (484)—and it was at this point that he encountered the bandits assaulting Timoclea. His speech conjures up a tangle of paths and it is peppered by references to flight, his and other people’s (407, 422, 427, 446, 484); he appears to us not just as an exiled French *chevalier* but as an icon of movement: his speeches are the pauses between travel, and the stage is the place in-between.

That Poliarco has been overtaken by events is clear from the news brought back by Gelanor (495-526): the fires have been lit for him, and a mob is in

13. In Barclay’s original, Poliarchus gains access to Argenis by dressing as a woman; Pierre Du Ryer created an entire play out of the cross-dressing episode in his *Théocrine* (see Meere’s essay in this cluster). The parenthetical remark of Calderón’s Poliarco may be read as a knowing aside to those in the audience familiar with the play’s source.

pursuit, believing him to be the traitor who had assassinated Lidogene's ambassador, endangered "el bien común del Estado", and undermined the king's authority. And how does Gelanor know all this? He has it on the anonymous authority of "un hombre" (503): an unverifiable source, word of mouth, in short, a rumour. The detail is significant for, as we shall see, in Calderón's version of Barclay's absolutist monarchy, political order never emanates directly from the centre or travels in straight lines from the king to his subjects. In response to these rumours held as public truths, Timoclea devises a counter rumour that Poliarco has drowned while trying to escape. While Gelanor spreads this news, she and Arcombroto will go ahead to prepare a hiding place, a dark mountain cave, the route to which she describes in a sequence of poetic *redondillas* that enable the audience to conjure up the scenery in their mind's eye (618-642; once again Calderón weaves poetry out of paths). They leave, and Poliarco and Gelanor walk on; as they cross the stage with its Gongorine verbal décor —"por el abismo/ desta umbrosa competencia" (647-648)— Poliarco instructs Gelanor to tell Arsidas (a trustworthy confidante of Argenis) that he is in fact alive and that he should pass this secret on to the princess. At this point, an incredulous Gelanor asks why not just reveal the truth and tell everyone you are the French Dauphin (663-667)? Poliarco cuts him short, curses his stupidity, and stalks off. Gelanor's interruption serves two purposes: he voices the audience's own incredulity at the protagonists' labyrinthine plans and he complicates the plot even further by hinting at a further narrative thread, namely that Poliarco is not who he claims to be.

The first scene closes with Gelanor putting the two plans into action. Arsidas arrives in company with Timonides. Gelanor tells the lie (in *culterano* verse) to Timonides, who leaves the stage to inform the court, and (in plain speech) the truth to Arsidas, who runs to intercept Timonides before he can reach Argenis. Once again, physical movement and poetry combine for thematic effect. Calderón highlights the duality of the mission by means of Gelanor's contrasting linguistic registers and the verbal symmetry of the episode's frame, which describes how good and bad news travel at different speeds.¹⁴ In fact, the staggered journeys of Timonides and Gelanor, each bearing a different version of events, constitute a variant on one of the play's central visual motifs: the double mission. Earlier, we saw how Timonides, Arcombroto and Poliarco set out for the lady's *quinta* at different times; later, the first scene of act II ends, like act I, scene 1, with a double mission. Eristenes and Lidoro realize that their original plot to assassinate the king with a poisoned sash has gone astray, since he donated it to Argenis, and she in turn has asked Arsidas to take it to Poliarco (see below). They wonder what will happen if Poliarco does not take the poisoned

14. "Porque llevas,/ Timonides, malas nuevas/ y es fuerza que llegues presto" (Arsidas, 764-766); "porque llevas buenas nuevas/ y es fuerza que llegas tarde" (Gelanor to Arsidas, 797-798)

sash from Arsidas. Eristenes comes up with an “industria”: Lidoro should follow him and watch; if Poliarco takes the sash and puts it on, return to Sicily; if not, then hand Poliarco a letter, revealing part of the truth, that the sash is poisoned, but concealing within this truth a lie, that the king wants to assassinate him. Thus, if one plot fails then they will succeed in another, to turn Poliarco into a traitor.¹⁵ And the entire play concludes with yet another variation on the same motif: queen Hianisbe sends two letters following a single route from Africa to Sicily which reveal to Meleandro the secret pasts, desires and destinies of the protagonists. In this case, however, the double mission brings resolution and harmony and illustrates how Calderón uses the offstage journey as fundamental structural device for a variety of theatrical and thematic effects.

The first scene (1-798) possesses an obvious symbolic setting, as the characters move into and through a forest that is both literal and figurative. The second takes us out of the real forest and into the court; and yet we remain in what one later political theorist would call the “selva política” of intrigue and indirection.¹⁶ For this scene begins with Argenis and her confidante Selenisa reflecting on the allegations of Poliarco’s treachery. Lamenting that the *vulgo* has caught the king in rumour’s web (821-822), Argenis determines to hide her cares from her father and veil her grief with false joy (811-812). This exchange transcends its obvious narrative function; what we see performed on stage is part of a chain reaction: in response to an imaginary event, created by a lie, spread by word of mouth and endorsed by the king, Argenis comes up with a fiction of her own. This fiction is then fed back to Meleandro, as he enters in the company of the treacherous ambassadors, Lidoro and Eristides, “con una caja y una banda en ella”. There is no need to detail exactly how, from this point on, Calderón thickens the plot and gradually quickens the pace for dramatic effect. For my purposes, what matters is how he resorts to the same theatrical techniques deployed in scene one: choreographed movement, interruptions, and offstage voices turn Barclay’s plot into a drama of perspective, of action and reaction, of plans and people gone astray.

King Meleandro confirms his belief in what we know to be a lie—that Poliarco is a traitor—and from the casket of jewels brought by the ambassadors as a peace token, he picks out a beautifully embroidered sash and hands it over to Argenis, “como padre y amante/ de tu hermosura” (829-830). Aghast, Eristenes remarks that the sash “es prenda de soldado/ más que de dama”, exclaiming in

15. This is analogous to the “industria” devised by queen Hianisbe, described in the very next scene: she spread the rumour that she was pregnant and then adopted her sister Ana’s child as her own. With one fiction, she recalls, she would achieve two things: “Tú estarás/ segura de afrentosa/ opinión; yo viviré/ major casada; de forma/ que se sigan dos fetos/ juntos de una causa sola” (1582-85).

16. See Bernardino de Rebolledo’s didactic poem *Selva militar y política* (1661). Calderón used the forest to similar symbolic effect in *La selva confusa* (ca. 1622), which, as García Reidy explains, also weaves together political and amorous intrigue, role playing and tokens of identity (2011: 189-194).

an aside that the gift enclosed a secret “daño” (850-855; we later discover it is poisoned). The transmission of the sash from the ambassadorial casket, to the king and then to his daughter needs to be theatrical, an ostentatious gesture. Structurally, the act of handing over becomes a visual motif that will be repeated throughout the play. For in this work not only do people and words go on erratic journeys, but objects too: besides the sash, there are two jewels, two sets of letters, as well as a casket containing tokens of Arcombrotó's secret identity. We witness all of them being passed from hand to hand. Symbolically, the king's gesture, like the other instances of transference, signifies the unpredictable circulation of power throughout the body politic; for the sash itself, in its dangerous beauty, is the symbolic equivalent of the king's daughter, herself another token of the state.¹⁷

The subsequent action is a welter of reversals in meaning and movement: Timonides brings word that Poliarco is dead (the word itself having followed a tortuous path, from peasants to Gelanor, to him, to the court; 885); *exeunt* the king, Eristides and Timonides (897); Argenis laments; Arsidas enters with the truth (949); joy is interrupted by offstage shouting: “¡Muera Poliarco, muera!” (984); the voices force an anxious Meleandro back on stage; Timonides follows and, having been a herald of death, he now announces that Poliarco lives; fearing the king's wrath, Timoclea's servants are even now bringing him captive; fearing the mob, they have covered his face; Poliarco is dragged on; he is unmasked—he is Arcombrotó! This is indeed, as Arcombrotó declares, the palace of Circe (1031-32).

The effect of this *coup de théâtre* depends on the multiple responses it provokes, both on stage and in the audience. Staging highlights the diverse perspectives and the conflict between private and public lives, the masked and the unmasked. For all the while, Argenis, in a series of emotional asides uttered on the edge of the main action, expresses her doubts about intervening openly and revealing her secret life. But the audience's attention is now focussed centre stage, on the bond that is forming between two men, the old king and the youthful stranger. Having learned that Arcombrotó is an African who harbours a secret but has pledged not to disclose it, and gazing in admiration at his noble mien, Meleandro fondly recalls his own life as a “peregrino Úlises” in Mauritania (1083) and hints at a secret love of his own. Meleandro and his entourage depart, leaving Arcombrotó, Argenis, and Selenisa behind, exchanging courteous words and admiring glances. In a final aside, Arcombrotó declares a sudden passion for the princess. Poliarco, whose alleged betrayal drove the action, is

17. As Eristenes declares: “en su hermosura cubierta/ la muerte, como entre flores/ el áspid, porque está llena de veneno” (1421-24). He is describing the sash, but his words could equally apply to Argenis, according to the anxious fantasies of her two male suitors, not to mention her own father, a jealous “amante de su hermosura”.

out of sight and though his name is no longer mentioned, his presence is felt, resonating in the political and amorous fantasies of those on stage. The first act began with a threat to the state, motivated by a desire for power, and channelled symbolically onto the bodies of two women (the attempted kidnapping first of *Argenis* and then of *Timoclea*); it ends with a threat to love and friendship posed by the erotic yearning of *Arcombroto*. Sexual and political appetites are bound together, and, like a poisoned sash, they encircle the body of *Argenis*.

The opening act demonstrates how, for all its surprises, narrative strands and offstage interruptions, *Argenis y Poliarco* is remarkably fluent, held together and set in motion by motifs and ideas that weave their way through the play like variations on a theme.¹⁸ And as these variations unfold, love and politics are more tightly interlaced. Rather than work my way sequentially through each scene, in the remainder of this essay I will select episodes that illustrate how the patterns established in act I evolve and to what thematic effect. As we shall see in the discussion of the following four examples, the choreography of movement on and off stage turns love and politics into highly compatible dancing partners.

Politics and desire: four movements from a suite of dances

Theatre, like dance, has the power to represent an idea by movement in and through space. The British director and dramaturge, Laurence Boswell, noted for his productions of Golden Age drama, “speaks of the theatrical act in terms of movement through spacetime. In his words, a play is a ‘dance of unresolvable conflicts’” (Vidler 2012: 42). The analogy with choreography helps underscore the capacity of movement and space to convey themes, character, and social relations. After all, early modern dance treatises emphasized that dance was an expression of social and cosmic order.¹⁹ Spatial expression includes how actors enter and leave the stage, where they stand in relation to each other and to the audience, their speed and direction across the stage, their physical gestures and posture, and the way they exploit the spatial resources of the *corral* (its doors, balconies, inner space, and so forth). The following four examples illustrate how, in the theatre, space and movement work in tandem with language; speech extends the physical space of the stage by describing movements and actions that take place elsewhere, in the past, present or future.

The first act of *Argenis y Poliarco* has a pronounced kinetic quality, as characters flow on and off stage, the physical embodiment of meanings that are

18. As Vara López points out, Calderón frequently links characters “en cadena, con lo cual consigue una mayor cohesión en el desarrollo de la comedia” (2015: 36 note).

19. A point emphasized in Vidler’s analysis of the “cultural choreography” of Boswell’s production of *Fuenteovejuna*. Juan de Esquivel Navarro resorts to the conventional analogy between dance and the cosmic order to introduce his *Discursos Sobre el Arte del Dançado* (Navarro 1642: 1r); on which see Brooks (2003).

forever being veiled, revealed and reinterpreted. This dynamic movement of people and perspectives is especially effective in the opening scene of act II (1116-1465). Structurally, this scene has two parts that pivot around a central event taking place out of the audience's sight, when Meleandro's carriage careers into a lake (another journey gone awry). On either side of this unseen catastrophe, Calderón crafts a sequence of entrances and exits that creates a scene of rhythmic symmetry: first, three women (Argenis, Timoclea and Selenisa) discourse on love; Selenisa departs, only for the number to swell with the arrival of Arcombrotto and his attendants; they witness Meleandro's accident and after he is carried back onstage by his saviour Arcombrotto, the characters gradually drift away leaving behind the two traitors, Lidoro and Eristenes. This scene begins with love and ends with politics, linked in a seamless flow of action that begins slowly, speeds up, then slows down once more. By this point, therefore, the play has moved from politics to love (act I) and back again to politics. The thematic parallels are underscored by the setting. Like act I, act II opens in the forest, but the original "selvas de Apolo", the site of treason, now become the "amorosas selvas" where Argenis reflects upon her love for Poliarco. Moreover, like act I, act II also begins with a parting of the ways, as Argenis sends Selenisa off so she can talk in secret to Timoclea about her beloved. The movement off stage links love and politics, since Selenisa interprets her perfunctory dispatch from her mistress's presence as a sign that she is no longer within a trusted inner circle.²⁰ Conversely, Arcombrotto's entrance with the king in his arms marks his rise to "privanza y grandeza" (1325).

In contrast to the varied rhythms of act II, scene 1, a later episode of this act (1922-2089) possesses the more stately pace of a *pavana*. In gratitude for saving her father's life, Argenis had given Arcombrotto a jewel, which he mistakenly interpreted as a sign of her love. But even so, he was confused by her disdain (1375-1412). The next time we meet him, he re-enters an empty stage, pondering his fate: "no sé qué camino siga" (1932); and indirection is indeed his course of action. He determines to play with speech and silence, letting actions signify his "calidad", "y callaré así la verdad/ y la sospecha diré". He turns himself into the walking embodiment of suspicion, the physical incarnation of one of the play's main themes, namely, the circulation of doubt through the body politic. He takes on this role wilfully and begins to perform it as Selenisa enters the stage.

Calderón's stage directions at this juncture are calculated. He has Selenisa enter gradually ("Vaya saliendo Selenisa [...] Salga Selenisa"; 1943, 1951), so that she is not immediately within earshot of Arcombrotto, who describes her

20. The separation symbolizes too the gap between appearance and reality, as Selenisa complains of an apparent snub: "¿Qué ha visto en mí que no sea lealtad y amor?" (1129-30). Just as she complains of having been misinterpreted so she misreads Argenis, and the two become mutually misread signs.

as if she were still within Argenis's inner circle, "siendo la privanza/ de Argenis" (1944-45). So, as she moves towards Arcombrotto, we see her in an ambivalent light, both inside and outside a circle of trust. The pace of the staging gives us time to dwell on her duality. Arcombrotto hails her and gives her the jewel gifted to him by Argenis. He asks her to examine it closely, then leaves the stage in one direction only to return a short while later from another ("por otra puerta"); meanwhile Selenisa, puzzled, contemplates the jewel, its meaning and why she had been given it. When the nobleman returns, the two exchange hints and doubts about their relationship with Argenis. They hover on the verge of confession, prevented from revealing their true feelings by Selenisa warning that Poliarco is on his way ("viene Poliarco", 2030). The entire exchange is framed by Arcombrotto's circular movement and the pattern traced on stage is reinforced by verbal symmetry. The African nobleman left on a pretence, announcing the imminent arrival of the king: "De palacio/ sale el Rey y aquí los dos/ no es bien que nos halle. Adiós,/ y míralo muy de espacio" (1978-81). Following their exchange, Selenisa departs with the words: "De palacio/ sale Argenis y los dos no estamos bien aquí. Adiós,/ y míralo más de espacio" (2038-41).²¹ Arcombrotto is left alone to re-examine the meaning of the jewel, and his uncertainty deepens: the jewel's meaning has been reversed. "Esta joya, que favor/ juzgué un tiempo [...]/ ya la juzgo, ya la juzgo/ precio vil, merced infame" (2070-76). What gives depth to this brief soliloquy is the way that the motility of the gem's meaning and Arcombrotto's own unstable selfhood are performed by his circular movement on and off stage. What sets the characters in motion and heightens the mood of insecurity is the fearful anticipation of real or imagined interruptions by people arriving from elsewhere.

My third example of symbolic choreography is taken from act III, scene 1 (2340-2513). As in the two previous acts, this one begins with a description of events that occur off stage. Argenis and Timoclea describe a duel between the two jealous rivals that had been interrupted by the king asking for their assistance in quelling Lidogenes's rebellion. With Argenis herself as the prize, the boundary between masculine erotic and political desire dissolves (as Argenis herself recognizes: "[...] he de ser/ el laurel de su alabanza,/ [...]/ trofeo de su valor/ y fin de sus esperanzas", 2400-05). Meleandro appears and describes the victories of the two armies led by Poliarco and Arcombrotto; tension mounts as we anticipate their arrival and with it the fate of Argenis. To the sound of drums and trumpets, each army enters simultaneously "por ambas puertas del tablado", followed by the two rivals "pasando y haciendo cortesía a los reyes" (2420). Their triumphal procession is choreographed by visual and verbal symmetry. The rivals parade before the

21. The same technique is used elsewhere; see above note 14 (764-766 and 797-798); see also the two departures of Argenis and Arcombrotto in act II ("porque en dos causas opuestas/ la misma que me acobarda/ es la misma que me alienta", 1397-99; repeated 1411-13).

king, their speeches interwoven sometimes into single lines of verse, sometimes into longer boasts of roughly equal length. They declaim in increasingly Gongorine terms, but their grandiloquent verbal flying eventually descends into vulgar threats and insults (2496). The farce ends when Meleandro takes Arcombrotto off stage to adjudicate.²² All we know of their interview is what we later learn from the *vulgo*, when Gelanor enters to report the rumour that the king has sent Arcombrotto on a mission to Africa (2580). Pushing off stage and out of sight a discussion that will decide the destinies of those left on stage is an effective way of giving the audience a theatrical experience of *privanza*.

The play ends with a scene in which sight and sound combine to powerful dramatic effect. We are back in Sicily, with Selenisa and Timoclea singing a love song given parodic counterpoint in Gelanor's incongruous commentaries (3196-3211; 3234-58). The songs create a mood that reflects the audience's own uncertain expectations: we know that the two rivals are on the way, that they have agreed a pact, but we do not yet know how Hianisbe's secret "industria" (3119) will resolve the conflict. Our anticipation is sharpened by the arrival of the king who promises Argenis a happy marriage (3267). Her laconic reply ("y yo también") conceals her uncertainty, while giving voice to ours. It also throws into relief the monarch's complacency: "¿cuánto me obligues/ cuando humilde me obedeces!" (3280-81). The discrepancy between the two perspectives soon modulates into outright bewilderment: "Pero, ¿qué salva es aquesta?" exclaims Meleandro (3282) to an offstage salvo, and Arsidas enters to announce that a ship has reached port: "edificio eminente/ del mar, alcázar con pies,/ y ciudad con alas" (3283-85). The *culterano* confusion of the imagery reproduces in poetic terms the confused reactions of the actors to what they see in the distance. Two men have disembarked and they are on their way, but before they arrive, we visualize them through the astonishment of Meleandro, Argenis and Selenisa, who utter a series of incredulous asides (e.g. "confusión dan", "admiración ofrecen", 3300-01). As Poliarco and Arcombrotto enter, the king and his daughter are each given a line that reflects their conflicting perspectives: *Meleandro*: "Hija, ya viene tu esposo" / *Argenis*: "Ya veo, señor, que viene" (3302-03). For the king, the "esposo" is Arcombrotto, his political choice; for Argenis, it is Poliarco, her heart's choice.

Arcombrotto and Poliarco now enter, and the play moves to a rapid conclusion. Each in turn gives Meleandro a letter from Hianisbe, which (along with the jewel that identifies Arcombrotto as Túsbal, Meleandro's son) reveals the secret identities of the two rivals and enables Poliarco to marry Argenis. Calderón salvages drama from banality through his staging. In one single sweeping movement, Arcombrotto enters and takes the king to one side: horrified, Argenis and Poliarco see Meleandro, "con el semblante alegre" (3317), embrace the man he

22. Farce later returns when the two squabble, with daggers drawn, in front of Queen Hianisbe, who is unaware that they are rivals in love (3070-3115).

now calls Túsbal. Calderón represents the two letters as mysteries to be solved, as we see the king reading them at a distance from the mystified and expectant bystanders, who attempt to “read” his emotions as he reads the letters. To them, these actions are “enigmas” (3323, 3334). Now Poliarco produces his letter, and it is Arcombrotó’s turn to decipher Meleandro’s joy, while Argenis continues to stand by in a state of agitated bewilderment. The enigmas resolved, Arcombrotó’s disappointment is tempered by the discovery that his royal Sicilian blood entitles him to inherit the island kingdom. The play ends with the marriage of Argenis to Poliarco and Timoclea to Arcombrotó, accompanied by the stage direction “Danse las manos”. However conventional, the final vision of the protagonists coming together to link hands on stage acquires, I would argue, a particularly ironic significance in a play constructed out of so many disconnections between people, places, words and things.

Argenis, símbolo animado, hermosa enigma

Methodologically, it would be possible to summarize the politics of *Argenis y Poliarco* by abstracting from it a set of ideas that are also articulated in contemporary political treatises. One could then present these ideas as Calderón’s lessons on good or bad government, and from here draw inferences about the playwright’s political alignments, particularly with regard to where he stands in relation to contemporary discussions of monarchical absolutism and Reason of State. Indeed, Calderón’s adaptation of *Argenis* furnishes ample material to complement the work done by such scholars as Dian Fox (1986), Margaret Greer (1991), Stephen Rupp (1996), Jodi Campbell (2006) or Antonio Carreño-Rodríguez (2009). He represents, for example, the fragility and arbitrariness of *privanza* through its metaphoric association with amorous desire, and he alludes to a cynical, Machiavellian vision of *razón de estado*.²³ And he dramatizes the corrosive effects of factionalism, by exploiting its semantic overlap with banditry and by employing the symbolically poisoned *banda*.²⁴ He also shows us a king whose well-meaning moderation provokes rebellion, as Poliarco explains at the start of the play (220-40).

23. For Calderón’s interest in *privanza* see Sáez (2015); for Reason of State, see Arcombrotó’s advice to Poliarco not to throw himself on the mercy of the king and protest his innocence: monarchs prefer to sacrifice one life in order to preserve “la quietud [...] de todo un reino”: “el poder/ [...] con capa de justiciero/ mata por Razón de Estado” (564-570).

24. The poisoned sash was a gift from the unseen rebel Lidogenes, brought on stage by his ambassadors, whom we first encounter in the forest posing as “bandoleros”. According to the *Diccionario de autoridades* “banda [...] suele usarse también para significar parcialidad o gente que favorece y sigue el partido de alguno. Lat. *Factio, -ionis*”. And a “bandolero” is “el que sigue algún bando por enemistad y odio que tiene al otro, y se hace al monte, donde los unos y los otros andan foragidos y en continua guerra: y también se extiende a los ladrones y salteadores de caminos. Lat. *Factiosus, Grassator*”.

Moreover, one could also argue that *Argenis y Poliarco* provides the statesman with a lesson in psychology, as recommended by political thinkers who stressed the role played by the human affect in shaping political life (Maravall 1975, Fernández Santamaría 1986). For Baltasar Álamos de Barrientos, for example, prudent statecraft depends upon understanding human appetites and inclinations (Fernández-Santamaría 1986: 196). The play's representation of a puzzling, unpredictable world also has affinities with the thought of Juan de Mariana. As Harald Braun has explained, Mariana's *De rege et regis institutione* (Toledo, 1598) demonstrates that political prudence "belongs to the realm of the contingent and uncertain [...]. The political situation will be fluid, and the prince will have to be involved in a continual process of interpretation, a process marked by plurality and contingency. Pervading and distinguishing his argument is a sense of the disturbing volatility of human affairs" (2007: 115-116).²⁵

However, I have not attempted to analyse the play as a distillation of political theory. For although traces of Barclay's political dialogues remain, Calderón's version is not centred on kingship or good government *per se*.²⁶ He does not "address kings and court with a marked formative intent" (Rupp 1996: 170). His principal concern is not what makes a prudent king, nor how the monarch should wield sovereignty and sustain his authority; rather, his interest is man as a political animal, a creature relentlessly driven by desire for a power whose origins and ends are so often out of reach, enigmatic, and contested.

While Calderón is not a Foucauldian *avant la lettre*, Foucault's model of power does help us conceptualize how the Spanish playwright handles the twin themes of love and politics. Like amorous desire, political power is not simply a matter of agency, something that you possess. Like love, it is both possessing and possessive; it circulates unpredictably through the body politic; it demands recognition. When Meleandro is saved from drowning by the foreigner Arcombroto he turns on his attendants and angrily demands to know why they bow and scrape before him: he is not their king, he declares, "porque, si yo lo fuera, / os arrojaráis tras mí / al agua" (1309-11). His power is embodied and enacted by others, as much as by himself; it belongs to a theatre of meaning, where truth must be performed before complicitous spectators: "Porque lleva / gran crédito de su parte / quien habla si sabe o piensa / que el teatro que le escucha / le soleniza y celebra" (1249-53).²⁷

25. Likewise Gracián's *El político* (1640) urged "flexibility in the face of time and change" (Rupp 1996: 173).

26. The most obvious echoes of Barclay are the problems caused by favourites, monarchical mildness, the qualities and roles of courtiers and ambassadors, and the follies of astrologers: for these and other topics, see Riley and Huber (2004: 16-22).

27. For a similar conceptualization of power "as fluid and negotiated relationship", in which "royal power relies on being recognized and accepted by others in order to be valid", see Campbell (2006: especially 16-18, 141).

And largely through the interventions of the *gracioso* Gelanor, Calderón encourages his spectators not to “solemnize and celebrate” the performance of royal and aristocratic power. Various metatheatrical touches remind the audience that what they are watching is a fiction constructed out of the conventions of romance, and that these conventions derive their theatrical power from the tacit assumption that they are part of the natural order of things. Calderón makes them strange. When we first meet queen Hianisbe, she describes her past as if she were reading a book (“dobla a este caso la hoja”, 1587). She is; it was written by Barclay. Later, she yearns nostalgically for her son, Arcombroto, and pictures in her imagination the Sicilian shoreline (2690-709); her desire, she says, has “ojos de lince”, and, hey presto, he appears, as if conjured up out of thin air by her very words. Gelanor sniggers at Poliarco’s quixotic enterprise (1747-53), and though astonished at the coincidence of Lidoro staggering on stage half drowned just when the plot demands it, he welcomes the no less convenient arrival of Arsidas by announcing him like a ringmaster in a circus (1811-20). Moments like these open up that critical distance that Picciola finds to be such a characteristic feature of this play. If one of the functions of metatheatre is to alert audience members to the power of role playing, on and off stage, and to become aware of the theatricality of their own lives, then it prompts the question “who is writing the script?”. However much the protagonists strive to be authors of their own lives, they become aware that their roles and identities are co-scripted—conscripted even—by other actors and by events taking place elsewhere. Moreover, their lives are also not their own because they are caught in an endless chain of recursion: Arcombroto’s passion for Argenis replays the roving desire of his equally rootless father for Ana, the sister of Hianisbe, herself the abandoned love object of an earlier Persian prince. Meleandro’s horoscope warning that his daughter would be fought over by foreign princes is as much a projection of his own guilty past as it is an omen of the future.²⁸

The human chain staged by the actors at the end of the play is, by convention, a symbol of harmonious resolution. Given the chaotic dance they have just performed, this clasping of hands may also appear as desperate gesture of mutual support. Through staging, Calderón has answered Pellicer’s injunction to repay a debt to Barclay. This play’s “living energy” —the term is Laurence Boswell’s— reproduces in theatrical terms the “política viviente” of the original. Through choreographed movement on and off stage, Calderón has turned the *corral* into a staging post for desires that are at once amorous and political: “césar/ de amor, llegué, vi y vencí”, boasts Poliarco (2872-73). Calderón has remained true to the scope of Barclay’s vision of transnational politics, and in adapting this European bestseller he has created a play that is both a product

28. There is ideological affinity here with *La vida es sueño* with its threatening cycles of violence (Rupp 1996: 39-40).

of and a commentary upon the circulation of power and culture through Early Modern Europe. But we should not forget that *Argenis y Poliarco* was also performed in the small town of Buendía, near Cuenca: it is hard to say how piquant the rural audience would have found Calderón's representation of the befuddled elite; it would certainly have understood, through painful experience, the local impact of royal and seigneurial desires that are performed off stage.

Bibliography

- [BARCLAY, John], *Argenis*, [trans.] por Don Joseph Pellicer de Salas y Tobar, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- BASS, Laura R., "Introduction", in "The *Comedia* and Cultural Control: The Legacy of José Antonio Maravall", special issue of the *Bulletin of the Comediantes*, 65,1 (2013), pp. 1-13, 04-04-2016, <http://0-gateway.proquest.com.fama.us.es/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:rec:abell:R04906331>.
- BRAUN, Harald E., *Juan de Mariana and Early Modern Spanish Political Thought*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- BROOKS, Lynn Matluck, *The Art of Dancing in Seventeenth-century Spain: Juan de Esquivel Navarro and his World: including a Translation of the "Discursos sobre el arte del danzado" by Juan de Esquivel Navarro (Seville, 1642) and Commentary on the Text*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2003.
- CAMPBELL, Jodi, *Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-century Madrid: Theater of Negotiation*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- CARREÑO-RODRÍGUEZ, Antonio, *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Woodbrige, Tamesis, 2009.
- CRUZ CASADO, Antonio, "Argenis y Poliarco: de la novela al teatro", in *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 356-368.
- DAVIS, Charles, "John Barclay and his *Argenis* in Spain", *Humanistica Lovanien-sia*, 32 (1983), pp. 28-44.
- , "Argenis y Poliarco: Calderón y la dramatización de la novela", in *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los Siglos XVI y XVII*, ed. Manuel V. Diago and Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 217-230.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, "Defensa e ilustración de la 'Segunda parte' (1637) de Calderón de la Barca", in *Estudios de teatro español y novohispano*, ed. Florencia Calvo Melchora Romanos and Ximena González, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 303-325, 01-04-2016, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz8g7>>.
- FERNÁNDEZ SANTAMARÍA, J. A., *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986.
- FOX, Dian, *Kings of Calderón: A Study in Characterization and Political Theory*, London, Tamesis, 1986.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, "Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón", in *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. Frederick A. de Armas and Luciano García Lorenzo, Biblioteca Áurea His-

- pánica, 75, Madrid and Frankfurt, Iberoamericana and Vervuert, 2011, pp. 183-208.
- GREER, Margaret Rich, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- IJSEWIJN, J., "John Barclay and his *Argenis*: A Scottish Neo-Latin Novelist", *Humanistica Lovaniensia*, 32 (1983), pp. 1-27
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "Argenis, o la caducidad en el arte", in *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 221-237.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975; English translation by Terry Cochran, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- NAVARRO, Juan de Esquivel, *Discursos sobre el arte del danzado*, Seville, Juan Gómez de Blas, 1642, 03-04-2016, <<http://www.pbm.com/~lindahl/navarro/>>.
- PARKER, A. A., "Segismundo's Tower: A Calderonian Myth", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), pp. 247-256.
- PICCIOLA, Liliane, "L'Adaptation scénique de l'histoire d'Argénis et Poliarque: les dramaturgies de Du Ryer et de Caldéron", *Littératures classiques*, 42 (2001), pp. 121-136.
- RILEY, Mark and Dorothy Pritchard HUBER, ed. and trans., John Barclay, *Argenis*, 2 vols, Tempe, AZ, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, "Calderón heterogéneo, Calderón heterodoxo", in *Calderón de la Barca*, Biblioteca de Autores Españoles, CervantesVirtual.com, 01-04-2016 <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Calderon/autor2.shtml>.
- RUPP, Stephen J., *Allegories of Kingship: Calderón and the Anti-Machiavellian Tradition*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1996.
- SÁEZ, Adrián J., "De la privanza en Calderón: *Los cabellos de Absalón* y *La hija del aire*", *Bulletin of Spanish Studies*, 92, 2 (2015), pp. 167-177, 01-04-2016. <<http://dx.doi.org/10.1080/14753820.2014.942573>>
- THACKER, Jonathan, *Role Play and the World as Stage in the "Comedia"*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002.
- , *A Companion to Golden Age Theatre*, Woodbridge, Tamesis, 2007.
- VARA LÓPEZ, Alicia, "Entre el caos y la *admiratio*: Los cuatro elementos calderonianos en el universo dramático de *Argenis y Calderón*", in *Del manuscrito a la escena*, ed. Frederick A. de Armas and L. García Lorenzo, Madrid, Iberoamericana, 2011a, pp. 227-260.
- , "Entre Sicilia y Mauritania: el distanciamiento espacio-temporal y ambiental en *Argenis y Poliarco* de Calderón de la Barca", in *Del verbo al espejo. Reflexos y miradas de la literatura hispánica*, PPU, Barcelona, 2011b, pp. 79-91.
- , "De Barclay a Calderón: algunas claves para la determinación de la fuente inmediata de *Argenis y Poliarco*", in *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez

- and Daniel García Vicens, Barcelona, Promocions i Publicacions Universitàries, 2012, pp. 151-164.
- , “Entre el poder y el decoro. Nobleza e independencia en los personajes femeninos de *Argenis y Poliarco* de Calderón”, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 30. 1 (2013a), pp. 242-267, 01-03-2016 <<http://hdl.handle.net/10171/37003>>.
- , “Desde Barclay hasta Calderón: la construcción de la figura del gracioso en *Argenis y Poliarco*”, *Atalanta: Revista de las letras barrocas*, 1 (2013b), pp. 7-24, 01-03-2016.
<<http://dx.doi.org/10.14643/11A>>
- , *Edición crítica y estudio dramático de “Argenis y Poliarco”*, Madrid and Frankfurt am Main, Iberoamericana and Vervuert, 2015.
- VIDLER, Laura L., “Bourdieu, Boswell and the Baroque Body: Cultural Choreography in *Fuenteovejuna*”, *Comedia Performance*, 9, 1 (2012), pp. 38-64. 03-04-2012 <<https://signature-book.com/New3Books/G3991%20Mujica%20web%20page.htm>>.
- WILSON, E. M., “The Four Elements in the Imagery of Calderón”, *Modern Language Review*, 31 (1936), pp. 34-47.



Artículos

«... al servicio de la felice memoria del Marchese del Vasto». Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia

Gáldrick de la Torre Ávalos

Universitat de Girona
galdric.t.a@gmail.com

Recepción: 07/07/2016, Aceptación: 02/08/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

El presente artículo trata de determinar qué hay de cierto en el supuesto de que Bernardo Tasso estuvo en Ischia en 1533; se desvela que es un tópico enquistado en la bibliografía sin apoyos en datos contrastables, y a partir de este punto, se investiga en qué fecha o fechas pudo darse esta estancia, partiendo ahora de las referencias poéticas y las menciones que aparecen en varios epistolarios que vinculan al poeta a la corte poética de Ischia.

Palabras clave

Bernardo Tasso; cenáculo de Ischia; Alfonso d'Avalos; epistolario

Abstract

«... al servizio de la felice memoria del Marchese del Vasto». Notes on the presence of Bernardo Tasso in the poetic court of Ischia

This article attempts to reveal how much truth there is in the assumption that Bernardo Tasso was in Ischia in 1533; it is clear that this is a subject that has taken hold in the bibliography but is unsubstantiated by contrastable data, and from this point the date or dates on which this visit may have taken place are also investigated, setting out from the poetic references and comments which appear in several epistles linking the poet to the court of Ischia.

Keywords

Bernardo Tasso; cenacle of Ischia; Alfonso d'Avalos; epistolary

I. Sin descartar otras posibles estancias que a buen seguro hubieron de producirse en el tiempo en que rodeaba a Vittoria Colonna un círculo de poetas, la presencia de Bernardo Tasso en Ischia suele circunscribirse al año 1533.¹ Esta es la fecha que aparece en la primera monografía dedicada al cenáculo de Ischia por parte de Suzanne Thérault (1968: 202-203) y es también el año que registran, mucho más recientemente, los trabajos de Concetta Ranieri (2010: 61) y la obra divulgativa de Raffaele Castagna (2007, 2014), que es, en buena medida, una reescritura del libro de Thérault. Ahora bien, el problema es que ninguno de ellos aporta dato alguno que sirva para demostrar que, en efecto, Tasso estuvo en Ischia en 1533; lo que me permite reabrir el debate sobre su estancia en la isla y a su vez ofrecer aquí también una propuesta de periodización.

Parece del todo probable que el origen de esta afirmación esté en la biografía que Edward Williamson (1951) dedica a Bernardo Tasso. Resulta sorprendente que una biografía escrita con el rigor y la labor de precisión con los que Williamson reconstruye la vida del poeta diera por válida dicha fecha sin más. Ahora bien, con todo, a diferencia de los anteriores, el autor no oculta su fuente de información. Es Reumont, el primer biógrafo moderno de Vittoria Colonna, quien afirma que aquel año la poetisa pasó la mayor parte del tiempo en Ischia, y que ahí recibió, entre otras, la visita de Bernardo Tasso:

Vittoria passò probabilmente la maggior parte dell'anno 1533 ad Ischia, donde mantenne un vivo commercio epistolare. Nè le mancarono le visite di conoscenti e di altri, specialmente di letterati. Fra questi fu Bernardo Tasso, il quale, a cagione del suo ufficio di segretario di Ferrante Sanseverino, principe di Salerno, nel quale entrò dopo il 1531, per molti anni dimorò nell' Italia meridionale (Reumont, 1892: 133).

Como puede observarse, su autor no aporta ninguna evidencia histórica que nos permita dar por cierta la veracidad del dato. Si tenemos en cuenta que el libro de Thérault se nutre en buena parte de los trabajos de Reumont y de Amalia Giordano y que a su vez ha sido la base de todos los estudios que se han publicado posteriormente, no es difícil imaginar que unos han reproducido lo que escribían los otros, contribuyendo a perpetuar una tesis que merece ser, cuando menos, revisada.

Parece plausible que Thérault dé por cierta la afirmación de Reumont a resultas de los recursos de que se vale para su investigación. Para demostrar su hipótesis de la existencia en Ischia de un cenáculo de escritores a finales de 1520 y principios de 1530, si bien echa mano de vez en cuando de epistolarios y otros documentos de la época que le permiten dar validez histórica a sus afirmaciones, el grueso de su trabajo es una reconstrucción del periodo estudiado a partir de las referencias cruzadas en la obra de los escritores napolitanos que orbitan en

1. El presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI2015-65093-P («Garcilaso de la Vega en Italia. Estancia en Nápoles») financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

torno a la figura de Vittoria Colonna, mayormente de las que aparecen en sus composiciones poéticas. Es cierto que dichas referencias tienen un indudable interés a la hora de estudiar cuál era el entramado social que por entonces anudaba el cenáculo de Ischia; pero no lo es menos que, por tratarse de textos literarios —y, en especial, de textos poéticos—, no nos permiten atribuir, salvo en contadas ocasiones, una fecha exacta o una referencia histórica concreta a esas relaciones. Resulta necesario, así, insistir más en el análisis de los epistolarios y otra documentación histórica para enmarcar las relaciones del cenáculo de Ischia.

Sin olvidar las pérdidas documentales que se dan en todos los epistolarios del Cinquecento, muchos de los cuales ni siquiera han sido todavía editados modernamente (es el caso, por ejemplo, del epistolario de Minturno), el problema que presentan estos compendios de cartas en general es que, con frecuencia, cuando implican las relaciones de los poetas napolitanos, ofrecen datos de muy escaso interés para el contexto. Probablemente sea porque se trata de escritores que convivían casi a diario y que, fruto del contexto cortesano en el que se encontraban, compartían unos ratos de ocio en los que se dedicaban a departir sobre poesía; no experimentaban, por tanto, la necesidad ni la obligación de dar cuenta por vía epistolar del contenido de dichas conversaciones. En el caso del epistolario de Tasso (cfr. Rasi, 2002), las únicas cartas de interés literario se dirigen siempre a escritores de fuera de Nápoles; por ejemplo, Sperone Speroni y Pietro Bembo, que en 1530 se encontraban en Padua (cfr. Baiardi, 1966: 8 y ss.), o sus amigos venecianos, Girolamo Molino, entre otros. Llama la atención, en ese sentido, la desproporción entre las pocas cartas que se dirigen los escritores napolitanos y la cantidad ingente de poemas que se dedican unos a otros. Téngase a su vez presente, a modo de ejemplo, y siguiendo con el caso de Bernardo Tasso, el número escaso de cartas que el poeta dirige a Vittoria Colonna, a diferencia de la cantidad de poemas que este mismo dedica a la misma dama en su segundo libro de los *Amori*. Se trata de siete cartas, cinco de las cuales aparecen en la edición Giglio 1559, cuatro en el libro primero y una en el libro tercero; una sexta, que Tordi (1892: 432) fecha en septiembre de 1534, que es la misma que introduce el conjunto de églogas y elegías del segundo libro de los *Amori*; y una última, no conservada, a la que se refiere la propia marquesa en una misiva que dirige a Bembo: siempre que tras del «Bernardo» al que se hace referencia, se halle la figura de Tasso (cfr. Vittoria Colonna, 1892: 281). Un número no muy elevado de cartas, si tenemos en cuenta el total de quince poemas que Bernardo Tasso dirige a Vittoria, sin contar los otros cuatro que dedica a la isla de Ischia y que tienen también como protagonista a la marquesa de Pescara.

Para profundizar en las relaciones entre los escritores que forman el llamado cenáculo de Ischia con datos históricos que sirvan para validar y conocer más de cerca el contenido de esas relaciones, se hace necesario, así, además del estudio de las referencias cruzadas que aparecen en las obras poéticas, recurrir también a los epistolarios; recurso al que habría que echar mano, como anota Franco Minonzio en su edición del *Dialogo* de Giovio, para cada uno de los poetas

implicados:² se trata de ver qué clase de vínculos mantienen en cada caso con el centro de esas relaciones: el círculo Ávalos-Colonna. Y si tenemos en cuenta ese punto centrífugo de los epistolarios de los autores napolitanos, hay que estudiar también los epistolarios de aquellos otros, que aun hallándose entonces fuera de Nápoles, servían de punto de engarce en las relaciones del cenáculo con otros centros poéticos de la península. Nos referimos a los epistolarios de Bembo, de Giovio, de Guidiccioni, así como también el de Carlo Gualteruzzi. Prueba de ello es que, a principios de 1530, la relación entre Bembo y Vittoria Colonna estaba mediatizada por la figura de Giovio, que había visitado la isla en el verano de 1527, hasta octubre de 1528, y, en una segunda visita, en diciembre de 1531 (cfr. Vecce, 1990: 72, 87; Minonzio, 2011: IX-X, CLXXIV). El análisis de las conversaciones de estos autores que se encontraban en el extrarradio, teniendo en cuenta que son reconstrucciones ficcionales, bien es cierto, puede, no obstante, arrojar luz indirecta sobre el epicentro de esas relaciones.

Por lo tanto, conviene rehuir los límites geográficos del periodo estudiado, pero sobrepasar también sus limitaciones temporales. Hacíamos hincapié más arriba en que el propósito del presente trabajo, más allá de cuestionar la fecha que tradicionalmente se ha asociado a la presencia de Tasso en Ischia, suponía, en última instancia, dar lugar a una nueva periodización de dicha estancia, basada esta vez en el uso de materiales historiográficos. La epístola que nos permite formular la hipótesis de su estancia en la isla a comienzos de 1532 o a mediados de 1533 la hemos espigado de un conjunto de cartas que el escritor dirige a ciertos personajes de la aristocracia española. Se trata de la carta que Tasso escribe a Ruy Gómez el 14 de marzo de 1559. Sin entrar a valorar por ahora el contenido de esta carta, nos limitamos a señalar que, en el momento en que Tasso la escribe, se encontraba ya fuera de Nápoles, en un exilio que en principio parecía que iba a ser temporal, pero que finalmente le mantuvo fuera del Reino toda la vida.

II. Antes de seguir ahondando sobre la estancia de Tasso en Ischia, conviene abordar mínimamente el contexto histórico. Esto nos ayudará, por un lado, a conocer más de cerca qué tipo de relación mantiene el poeta con el círculo Ávalos-Colonna, y también, por otro lado, a situar históricamente el contenido de dicha carta.

Partiendo de las biografías de la marquesa de Pescara escritas por Amalia Giordano y Alfred von Reumont, Thérault propuso la hipótesis de que, entre 1528 y 1534, en coincidencia con su último periodo de permanencia en la isla, Ischia se había convertido en uno de los centros culturales de la época. Contribuía a esta idea el patrocinio que desde antiguo había venido ejerciendo la castellana de la isla, Costanza d'Avalos, y también, durante la década de 1510,

2. A propósito de algunos de los poetas que forman el cenáculo: «Di ciascuno di essi, poi, i rapporti che intercorsero con la casata Colonna-d'Avalos andrebbero separatamente studiati (in più di un caso, hanno già iniziato ad esserlo)» (Minonzio, 2011: 107).

la, por entonces, joven poetisa Vittoria Colonna (cfr. Thérault, 1968: 202-203; Marrocco, 2014). Ahora bien, con todo lo que sabemos hoy en día —gracias a los estudios del profesor Tobia Toscano, entre otros, como los de la ya citada Concetta Ranieri—, vale la pena volver sobre dicha cronología.

Un primer problema que presenta la cronología de Thérault se debe a la relación que establece, ya en el título (*Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna: Châtelaine d'Ischia*), entre el periodo de actividad del cenáculo de Ischia y la estancia de Vittoria Colonna, que la autora sitúa entre 1528 y 1534:³ si, por un lado, sostiene que Vittoria estuvo en la isla durante dicho periodo, en cambio, para profundizar en sus relaciones con los escritores napolitanos, recurre, por otro lado, a la cronología de Giordano, que comprende en otros dos periodos las referencias poéticas dirigidas a la marquesa de Pescara; a saber, los periodos 1527-1528 y 1533-1536.⁴ De ello se desprende que las referencias poéticas sobrepasan en buena medida el periodo de actividad atribuido al cenáculo, lo que permite insistir una vez más en la idea de que el estudio de la poesía es útil para conocer las relaciones poéticas, pero rara vez ofrece datos

3. En I, 4 («Les jeunes châtelains d'Ischia»), Thérault lleva a cabo un recorrido de las distintas etapas que, desde su juventud, Vittoria Colonna vivió en la isla. Es aquí donde, tras especular con la posibilidad de que también estuviera allí en 1525, a los pocos meses de la batalla de Pavía, reconoce haber un vacío epistolar que sitúa su presencia en los meses de abril y mayo de 1528: «Une note, parmi celles qui accompagnent la publication du *Carteggio* [se refiere a la edición de Ferrero y Müller], admet sa présence dans l'île au moment de la bataille navale de Capo d'Orso le 28 avril 1528; une autre note signale la visite de Giovio à la châtelaine d'Ischia environ au mois de mai, et il semble bien que la lettre du secrétaire pontifical Giovanni Battista Sanga, du 3 juin, y ait été adressée, car, le 30, une lettre de recommandation écrite par Vittoria —en même temps qu'un autre semblable de Costanza d'Avalos —à Charles Quint, en un italien bizarrement hispanisé, part «del su castyllo de Yscla» (63-64). Esto en cuanto al tiempo de llegada. En cuanto al momento de su partida, después de señalar que, en efecto, estuvo fuera de la isla desde finales de 1528 hasta junio de 1530, «presque tous les autres témoignages concordent en effet désormais pour Ischia, de juin 1530 au mois d'août 1533: une seule exception, d'Orvietto en août 1532. Il ne semble pas qu'on la trouve dans l'île après 1534». Finalmente, parece confirmar su adhesión al periodo el reclamo a las palabras de Reumont: «En résumé, des séjours de nature bien différente paraissent se grouper, tout d'abord autour des années 1509-1517: années lumineuses, quoique le plus souvent attristées par la séparation, de sa vie de jeune épouse d'un brillant chef militaire; puis en 1525, durant l'implication toujours plus profonde de cette vie dans l'histoire politique et guerrière italienne et les faits aboutissant pour elle au drame décisif; enfin, de 1528 à 1534, sauf une parenthèse de deux ou trois ans: lieu de refuge, période endeuillée; amorce, toujours sur un plan hautement et activement intellectuel, d'une vie tendant au dépouillement. Les trois périodes montrent, autour du visage de Vittoria, d'autres figures qui lui constituent une cour ou tout au moins une sorte de famille spirituelle; elles se renouvellent, se remplacent, prennent un caractère différent» (64).

4. «Cependant, en ce qui concerne la présence à Ischia d'un groupe de lettrés formant en permanence une cour littéraire, elle est attestée, à une époque à vrai dire assez tardive, au sujet de certains qui, tels les conteurs du *Décameron*, fuyant l'épidémie florentine, fuyante la peste, eux aussi, et la guerre par surcroît. A cause de son importance historique, nous étudierons spécialement cette période plus loin; pour l'instant, examinons dans leur ensemble les témoignages divers. Nous suivrons le fil conducteur offert par un excellent ouvrage déjà cite [Giordano] et qui, à ces propos précisément, représente une bonne synthèse» (202).

históricos. Caso distinto sería si la relación entre el periodo de actividad del cenáculo de Ischia apareciera disociada de la presencia de Vittoria Colonna, como sugiere Tobia Toscano (1988: 766) al asignar a Alfonso d'Avalos el papel de animador de la corte poética; aspecto este sobre el que volveremos más adelante.

Otro punto conflictivo de la cronología de Thérault tiene que ver con la fecha de llegada de Vittoria Colonna. Si la autora tiene en cuenta, como parece, el *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* de Giovio, que el historiador comense escribe a petición de la marquesa de Pescara (cfr. Vecce, 1990: 78), sorprende que sitúe su llegada a la isla en 1528, más aún tratándose de un testimonio contemporáneo. Ya en el primer libro, justo al comienzo de la obra, cuando Giovio relata el saco de Roma y cómo se vio obligado a huir de la Ciudad Eterna, recuerda, agradecido, que fue Vittoria Colonna quien lo rescató trayéndole a la isla, y ofrece el suyo como ejemplo de una serie de casos en los que la marquesa dio muestras de *pietas*.⁵ Pensar que Vittoria Colonna lo habría invitado sin estar ella en la isla es una hipótesis plausible, pero que creo que puede falsarse echando mano del epistolario.

En diciembre de 1525, al mes siguiente de morir su marido, el marqués de Pescara, Vittoria Colonna pide a Clemente VII ingresar en el convento de San Silvestre in Capite, en Roma (XXV).⁶ Según la versión oficial, Fernando d'Avalos había muerto como consecuencia de sus heridas de guerra. Ahora bien, se sabe, y fue entonces un hecho público y notorio, que el marqués había sido tentado con la idea de entrar a formar parte de una coalición antiimperial que sirviera para equilibrar el poder de los españoles en Italia (cfr. Therault, 1968: 120 y ss.). Iban a formar parte de esta coalición, entre otros, los propios Estados Pontificios, el ducado de Milán, la República de Venecia y también el Reino de Francia, cuyo rey, como es bien sabido, fue hecho prisionero por los españoles durante la batalla de Pavía (1525). Propusieron a Fernando d'Avalos entrar a formar parte como general de esta alianza; de traicionar al Emperador, a cambio, le ofrecían la corona de Nápoles. El marqués tardó cierto tiempo en denunciar esta conjura y hay quien dice que fue por esta razón por lo que pudo haber sido envenenando.

5. «Cum in ipso incredibili et longe luctuosissimo totius paene religionis et Romanae civitatis interitu gravis pestilentia super tot accumulatas clades Hadriani molem invasisset, in qua Clemens iam deditus et senatus barbarorum custodia servabantur, totque circum me iactis fulminibus totam veteris atque perpetui officii mei cum pontifice consuetudinem abruptisset, arce eiectus in Aenariam veni ad Victoriā Columnā (...) Sciebam enim illam tanta esse animi magnitudine atque virtute ut nihil praestantius duceret quam naufragio et saevis adversae tempestatis eiectos fluctibus excipere, nec eos ulla fortunae iniuria mergi pati, ac demum conservatos benigne et liberaliter recreare, et eos quidem ante alios qui aliquam ab optimis litterarum studiis commendationem ac laudem meruissent». (I, 1). Poco después, al final del mismo párrafo, habla de esa extraordinaria piedad que la lleva a la religión: «... ad eam unam siquidem inflammata plenīs passibus fertur, eximiaque pietate reiectis humanae vitae illecebris viam sibi ad gloriam in caelum munire contendit» (Ibid.).

6. Siglo el orden de Ferrero y Müller (1892).

Con esto quisiéramos destacar que, en el momento en que Vittoria Colonna abandona el convento de San Silvestre in Capite, se respiraba en Roma un clima antiimperial que explicaría que la marquesa fuera alejándose progresivamente de ese inminente escenario de combate. En mayo de 1526 (XXVIII, XXIX), cuando se forma la llamada Liga de Cognac, su hermano Ascanio se la lleva al feudo familiar que los Colonna tenían en Marino (cfr. Visconti, 1840: 101). Desde allí, intenta mediar en el conflicto que su familia mantenía con el Papa, pues una parte de su linaje, la rama de Genazzano, se había posicionado a favor del bando imperial. Prueba de ello son las cartas que Giovan Matteo Giberti, el datario del Papa, envía a Vittoria Colonna, a finales de agosto (XXX) y en el mes de diciembre (XXXII). En ellas se deja ver su esfuerzo por intentar hallar «qualche forma di quiete» que sirva para pacificar la situación; incluso después de que su hermano, junto a los familiares Próspero y Pompeo Colonna y el virrey Hugo Moncada, entraran en la ciudad de Roma y la saquearan.

La guerra entre la facción imperial y los miembros de la liga fue recrudeciéndose hasta llegar a un segundo saqueo, que tuvo una mayor repercusión por cuanto acabó con el encarcelamiento del mismísimo Papa, que se vio obligado a recluirse en el castillo de Sant'Angelo. Nos estamos refiriendo, por supuesto, al llamado Saco de Roma. Siguiendo con el epistolario, no sabemos el momento exacto en que Vittoria Colonna abandona Marino. Ahora bien, lo más probable es que fuera poco después de este incidente, y que ya en el verano de 1527, Vittoria se encontrara en Ischia. Durante estas fechas, Castiglione le envía dos cartas (XXXIII, XXXIV) en las que se alude a un tal «señor Gutiérrez» que parece ser el intermediario de dicha correspondencia. Si tenemos en cuenta que este «señor Gutiérrez» era el secretario de Alfonso d'Avalos (Ferrero & Müller, 1892: 48), que entonces residía en Ischia, es lógico suponer que también la marquesa de Pescara se encontrara allí durante este tiempo. Pero, además, en la segunda carta, que tiene por fecha el 21 de septiembre, Castiglione hace referencia a un gentilhomme napolitano, que entonces se encontraba en España, quien le había informado de que la marquesa había puesto en circulación, sin su permiso, su obra *El Cortesano*: otro indicio de que la marquesa de Pescara se encontrara en Ischia o, cuando menos, en Nápoles.

Thérault alude al hecho de que en 1528 Ischia se convierte en un centro para refugiados que huían de la guerra y de la peste (1968: 202), las cuales se habían trasladado de Roma a Nápoles en abril de aquel año con el intento de invasión del comandante Lautrec. No obstante, la carta que Giberti escribe a Vittoria Colonna, el 26 de noviembre de 1527 (XXXV), haría pensar que esta labor de acogida de refugiados habría empezado durante el momento en que la guerra todavía se concentraba en Roma. Recordemos el caso de Giovio. Este había permanecido encerrado junto al Papa en el castillo de Sant'Angelo hasta que consigue escapar de su prisión gracias a la ayuda de Vittoria Colonna, que decide acogerlo en la isla. Otro tanto cabe decir del caso de Giberti (cfr. Vecce, 1990: 72). En su carta, el datario pontifical le da las gracias por intentar mejorar

las condiciones e incluso conseguir la libertad de aquellos que, como él o como Giovio, se encontraban presos en Sant'Angelo.

Todo ello, insistimos, serviría para plantear la hipótesis de que Vittoria Colonna se encontraba ya en Ischia a finales o durante el verano de 1527. Por lo demás, coincidimos con Thérault y Di Majo (2005: 19) en que su momento de partida de la isla debió de ser en 1534, a pesar de que las últimas cartas fechadas en Ischia son aquellas que dirige a la Università di Monte San Giovanni en agosto y septiembre de 1533 (cfr. Ranieri, 1979: 141-142). Nos basamos en dos testimonios. El primero es el aducido por Tacchi (1901:160) en su artículo «Vittoria Colonna. Fautrice de la reforma cattolica»: se trata del libro de Boverio, *Annales ordinis Minorum Sancti Francisci qui Cappuccini vocantur*. Según Boverio (1632: t.I, a. 1534, XXV): en el momento en que el papa Clemente VII expulsa a los capuchinos de Roma, el 25 de abril de 1534 (Tacchi, 1901: 159), Vittoria Colonna se encontraba en su castillo de Marino, desde donde parte para hablar con el Sumo Pontífice e implorar que permita el retorno de los capuchinos a Roma:

Porrò eodem quoque tempore Victoria Columna, quae in Marini Oppido, quod quindecim fermè milliaribus ab Vrbe distat, tunc vitam agebat: cùm de Capucino-
rum eiectione ex Vrbe certo nuncio accepisset; tenero velut alterius matris affectu
impulsa, primùm literis, dein Romam profecta verbo, ac praesentia cum Pontifice
de Capucino-
rum in Urbem reuocatione, simul cum Catharina Cibo agero coepit.
Pontifex verò, cui huiusmodi pro Capucinis officia haud ingrata erant; spem in dies
maiores pollicebatur.

Por lo tanto, podríamos considerar el mes de abril de 1534 como término *ad quem* de la partida de Vittoria Colonna. Ahora bien, aunque se trata de un frágil indicio, que podría dar lugar a un argumento *ex silentio*, el *Pronostico satirico* que escribe Pietro Aretino para aquel año nos obliga a pensar que fue en los primeros meses de 1534 cuando Vittoria Colonna habría abandonado la isla. Aretino parodia los pronósticos astrológicos que se llevaban a cabo en la época para imaginar cómo habría de ser el futuro durante un año de algunos de los personajes más relevantes de en aquel entonces. Ya en el primer capítulo, al mencionar a Alfonso de Ávalos, después de situarlo en el centro del zodíaco de 1534, junto a Fabrizio Marramaldo y a Thomaso Tucca, predice que Vittoria Colonna «per havere Marte quadrato pisciato nello orinale di Venere retrograda, Vittoria Marchesana di Pescara Sybilla haverà per mano del vescovo Jovio parasito apostolico la laurea corona *in Ischia*» (§1) [la cursiva es mía].⁷ El fragmento no solo parece indicar que es probable que a comienzos de 1534 Vittoria Colonna se encontrara en la isla, donde recibiría la «laurea corona», sino que iba a estar rodeada también de un ambiente literario.

De todo lo expuesto anteriormente se deduce que es bastante probable que Vittoria Colonna estuviera en Ischia desde 1527 hasta comienzos de 1534, ex-

7. Los textos se reproducen sin intervenciones en las grafías ni en la puntuación.

ceptuando los varios meses de ausencia que se producen cuando la peste de Nápoles se traslada a la isla (cfr. Thérault, 1968: 64-65), entre finales de 1528 —para mayor seguridad, en octubre, que es cuando Minturno, que también se encontraba allí, abandona la isla siguiendo a la condesa de Borelli, y se traslada a Sicilia, al servicio de Ettore Pignatelli— y junio de 1530 (XLI).

La monografía de Thérault aporta, además de dicha cronología, el seguimiento de una significativa red de relaciones que vincula a los poetas napolitanos con la familia Ávalos-Colonna. Thérault distingue dos conceptos que son útiles pues sirven para distinguir dos momentos históricos: el que ella llama de la «corte física», fruto de este devenir histórico que instala allí una sociedad de élite, y que ella sitúa en 1528, pero que creo que tendría su origen en 1527, con la llegada de Giovio; y luego lo que designa la «corte espiritual», que sería

faitte de relations, d'oeuvres dédiées, de quelques présences fréquentes, et de visites, d'autant plus vraisemblables que l'on ne peut s'empêcher de noter, au cours de ces observations, la facilité avec laquelle on se déplaçait alors, et l'esprit migrateur des gens de lettres aussi bien que d'épée (Thérault, 1968 : 397).

Este otro momento sería, pues, el de las referencias cruzadas con las que Thérault reconstruye el alcance del círculo Ávalos-Colonna. Se distinguiría del anterior por cuanto no implicaría el afincamiento de dicha élite, sino la presencia de algunos miembros de la sociedad napolitana, que, como Bernardo Tasso, habrían permanecido en la isla entre 1530 y 1534.

Si Thérault propone un catálogo de los escritores que formaron parte durante este tiempo del cenáculo de Ischia, han sido otros, como Tobia Toscano, los que han intentado caracterizarlo mínimamente entrando en el estudio de las relaciones particulares que cada uno de sus miembros mantuvo con el círculo Ávalos-Colonna y también con las que este último mantuvo con otros centros poéticos de la periferia, situados dentro y fuera de Nápoles. En opinión del estudioso (cfr. Toscano, 1988), la actividad del círculo habría servido para asegurar la continuidad de la literatura en lengua vulgar en un momento de declive humanístico que, en Nápoles, puso fin a la cultura aragonesa con la muerte de su máximo exponente Jacopo Sannazaro, en 1530. El autor también relaciona el contenido de esas tertulias con el contexto cortesano propio de la época en el que se desenvolvía la escritura en lengua vulgar. La representación ideal del mundo de la corte trazada por Castiglione en *Il Cortegiano* habría influido a buen seguro en la dinámica de este grupo de poetas, que, además, como es sabido, había disfrutado del privilegio de leer la obra antes de que se publicara (cfr. XVIII, XXXIII, XXXIV). Siguiendo con las ideas de Toscano, habría sido Alfonso d'Avalos el animador de esa corte que pudo permanecer activa, como señalábamos antes, hasta 1538, cuando d'Avalos parte para el gobierno de Milán.

Rescatando los conceptos de corte física y corte espiritual con los que Thérault señala los dos momentos históricos del cenáculo de Ischia, trataremos aho-

ra de trazar una breve caracterización de cada uno de ellos en aras de situar la estancia de Bernardo Tasso con más precisión.

Es en 1527 cuando Ischia se convierte en un centro para refugiados que huían de la guerra y de la peste. Ambas lacras se iniciaron en Roma, durante la época del Saco, y poco a poco se fueron trasladando hacia el sur, hasta llegar a Nápoles. Este hecho produjo que en los primeros meses de 1528 muchos abandonaran la ciudad, que se veía próxima a ser sitiada por el mariscal Lautrec. Algunos huyeron hacia Sorrento y buena parte de la nobleza napolitana se instaló en Ischia, especialmente las mujeres. Según Gregorio Rosso, cronista de aquellos tiempos,

tutti li Baroni delo Regno, che hebbero ceruello, in quella occasione, se ritirorono con le loro case dentro di Napoli, come fece, fra gli altri Andrea Matteo Acquaiuia Duca d'Atri; alcuni se andarono à Sorrento, altri ad Isca, doue se riterò la casa del Marchese delo Vasto, la bellissima sua moglie Donna Maria d'Aragone, la dotta Marchese di Pescara, Vittoria Colonna, la Duchessa di Tagliacozzi, la Duchessa de Amalfi, la Principessa di Salerno, Lucretia Scaglione, bellissima, & galantissima, & altre dame: quali tutte stauano sotto il gouerno, & cura della Duchessa di Francauilla Dona Costanza di Aualos, Zia delo Marchese del Vasto, donna di gran valore, & bontà (Rosso, 1635: 18).

En cuanto a la presencia de los literatos, además de los protagonistas del *Dialogo* de Giovio, Alfonso d'Ávalos, Giovanni Antonio Muscettola y el propio autor, se sabe, con total seguridad, que también Minturno estuvo en la isla en el intervalo que va de febrero a octubre de 1528 (Minonzio, 2011: LXXII), y es posible, por las razones antedichas, que también estuvieran en ella Berardino Rota, Marc'Antonio Epicuro y Sannazaro. Uno de los editores del *Dialogo*, Franco Minonzio, apunta que, durante su estancia en la isla, Giovio tuvo la oportunidad de discutir con Sannazaro de historia y literatura (2011: vol. II, n.17).

Dentro de este periodo, el verano de 1527 hasta finales de 1528, se instala allí una sociedad de élite, que es la que aparece de fondo en dicho *Dialogo*. Tanto Minonzio (2011: 93-94, *passim*) como el traductor del *Dialogo* al inglés, Kenneth Gouwens (2013: 10), parecen estar de acuerdo en que, por las varias redacciones que sufrió la obra, aparecen frecuentes anacronismos; lo que significa, añadido, que es un buen testimonio no solo del tiempo concreto que dura la ficción del *Dialogo* —en opinión de Minonzio (VIII-IX), tres días de la primera mitad del mes de noviembre—, sino del periodo entero en general.⁸

Como se ha señalado, el círculo de Vittoria Colonna pudo tener acceso a *Il Cortegiano* de Castiglione antes de que este se publicara; de hecho, como el propio autor apunta en la dedicatoria a Miguel da Silva, fue en cierta manera la marquesa de Pescara quien habría forzado su publicación. Durante el verano de 1527, probablemente en septiembre, y, por ende, justo en el momento en que se abre

8. Sobre la presencia de anacronismos en el *Dialogo* de Giovio, véase también Vecce (1990: *passim*).

este periodo,⁹ Vittoria Colonna puso en circulación la copia del manuscrito que le había entregado Castiglione; un incidente del que se lamenta el autor en una carta que le dirige el 21 de septiembre (XXXIV), ya que Vittoria había obrado sin su permiso. Teniendo en cuenta el momento histórico, la lectura privilegiada de la obra de Castiglione; los lazos familiares que unían por vía materna a Vittoria Colonna con la antigua corte de Urbino (Di Majo, 2005: 19 y ss.), no sería extraño, pues, que la marquesa pidiera al historiador comense hacer algo parecido en un ámbito local y que lo hiciera a imitación de la obra de Castiglione.¹⁰ Es el propio autor el que reconoce al principio del *Dialogo* haberlo escrito a petición de Vittoria Colonna: «cohortante Victoria dialogum conscripsi» (Giovio, 2011: 8-9).

Son muchas las deudas que este mantiene con la obra de Castiglione, empezando por su variedad de temas. Era algo obligado en el buen cortesano saber de muchos y de distintos temas, y prueba de ello son los que trata la obra de Giovio. El *Dialogo* se divide en tres libros, cada uno de ellos dedicado a un tema en particular. Estos son, respectivamente, el ejercicio de la milicia, la práctica de la literatura y la dignidad de las mujeres. Aunque este es, en efecto, el orden temático de la obra, también sucede muchas veces que se abordan otros temas relacionados a causa del propio devenir de la conversación, con una agilidad y una *sprezzatura* que recuerda a las veces la del *Cortesano*; es el caso, por ejemplo, del arte y de la lengua, en lo que respecta al libro segundo, y de la situación de Italia, en el caso del libro primero. Por otro lado, algunos críticos han señalado el parecido que tiene el tercer libro, dedicado a las mujeres ilustres, con el que Castiglione dedica al mismo tema en el *Cortesano*, curiosamente también el libro tercero.¹¹

Ahora bien, porque hablan de la actualidad, resultan especialmente interesantes para nuestro propósito los pasajes que tratan de literatura. Como en las *Prose* de

9. Castiglione dice «in ultimo» (XXXIV).

10. Tal parece ser también la opinión de Marrocco (2014): «Il dialogo, composto «su esortazione di Vittoria» [Giovio, 2011: 8-9] a partire dall'ultimo scorcio del 1527 o dai primi mesi del 1528, «sembra», infatti, «tradire la volontà di autore e committente di affiancare la corte di Ischia a quella di Urbino, alla vigilia della pubblicazione del *Cortegiano*» [Toscano, 2012: 34], la cui notevole fortuna presso Vittoria Colonna è nota e del quale è stato sottolineato il ruolo nodale per lo sviluppo della cultura meridionale della prima metà del Cinquecento. Il dialogo latino di Giovio potrebbe cioè «corrispondere» a quello volgare di Castiglione nell'intento di delimitare, proprio nella crisi istituzionale italiana, una forma storica di perfetta società cortigiana (e non è forse, in questa ottica, irrilevante la stessa tradizione familiare di Vittoria, nipote di Federico da Montefeltro, quest'ultimo da Giovio richiamato proprio per spiegare le radici delle eccellenti doti della marchesa)» (3).

11. Sobre este punto, véanse los análisis temáticos de Minonzio (2011: CXIX-CXLV), que estudia la relación directa entre este tercer diálogo de Giovio y el del *Cortesano*, así como el ya citado estudio de Marrocco (2014: 4-6). Nos consta también que un artículo de Mirella Scala aborda el tema comparándolo con otro intertexto del que se habría servido Giovio, el *Apologia mulierum* de Pompeo Colonna. Puesto que no nos ha sido posible consultarlo, ofrecemos aquí la referencia completa: Mirella Scala, «Encomi e dediche nelle prime relazioni culturali di Vittoria Colonna», *Periodico della Società Storica Comense*, LIV, 1990, pp. 97-112. Por último, en cuanto refiere a la relación entre el *Dialogo* de Giovio y el *Apologia mulierum*, véase Vecce (1990: 78-79).

Bembo, obra también presente en el contenido de este segundo libro por cuanto manifiesta ese primer momento de recepción y asimilación del petrarquismo en área meridional (cfr. Sabbatino, 1986: 15-16), se empieza haciendo hincapié en las distintas ventajas que presenta la escritura en lengua vulgar con respecto a la latina, en un contexto, el de finales de los años 20, en el que la producción latina, en el mundo de la corte, resultaba notablemente inferior al de finales del siglo pasado. En esa transición o primera asimilación del modelo bembiano, es aquí donde, según Tobia Toscano (1988), se confrontarían los modelos lingüísticos de Bembo y de Castiglione, que el autor relaciona con el libro de Sabbatino (1986) sobre la dictadura de Bembo y su resistencia napolitana. Para el estudioso, dicha resistencia vendría a estar representada por los poetas del cenáculo de Ischia. Se basa para ello en la alabanza que Alfonso d'Avalos hace de la figura de Castiglione (*Dialogus*, II, 9), donde se distingue el *vernaculo sermone* de *Il Cortegiano* de la *aetrusca lingua* con la que Bembo escribe las *Prose*.¹² Este segundo libro tiene esta primera parte, donde se habla del tema de la lengua y se nos ofrece la visión napolitana; y luego una segunda parte, la propiamente literaria, en la que se trata el tema de la creación y en la que también pudo influir la obra de Castiglione.

El *Dialogo* de Giovio es, por tanto, una buena representación de ese primer momento histórico, el de la corte física, en el que, en medio de la guerra y en un paisaje de relativa paz, Ischia se convierte en el escenario de una serie de tertulias poéticas; un tiempo que, como señalábamos antes, habría durado desde finales del verano de 1527 hasta el instante en que la peste se traslada a la isla, en octubre de 1528. El otro periodo de actividad es el que empieza con el regreso de Vittoria Colonna en junio de 1530. Se trata del momento en el que Tasso estuvo en la isla y en el que parece que también habría estado Berardino Rota. Thérault lo resume en una serie de encuentros alternados que se habrían producido en la isla, los cuales habrían dado lugar a un conjunto de referencias cruzadas en la obra poética de algunos escritores que por entonces se encontraban en Nápoles. Un ejemplo son los poemas que Tasso dedica a la familia en su segundo libro de los *Amori*, poemas sobre los que volveremos más adelante para profundizar en su relación con la casa Avalos-Colonna. Este es el instante también en el que Tobia Toscano sitúa el mecenazgo de Alfonso d'Avalos, que habría sido, en cierto modo, el animador de esta corte poética. En su doble rol de poeta militar, habría sido

12. «Molto all'ingrosso si potrebbe inferirne che dal 1527, e almeno fino al 1536, nella corte degli Avalos, e per conseguenza a Napoli, abbia esercitato maggiore suggestione il modello (non solo linguistico) delineato dal Castiglione che non quello (solo linguistico, in apparenza) del Bembo» (Toscano, 1988: 769). No parece estar de acuerdo en este punto el editor del *Dialogo* de Giovio: «Toscano, che pur correttamente vi coglie una consapevole distinzione tra la *aetrusca lingua* del Bembo ed il *vernaculo sermone* del Castiglione, nel definire quell'elogio frutto di un apporto specificamente ischitano, vi ravvisa tuttavia una assoluta mancanza «di informazioni sull'esistenza stessa del *Cortegiano*», e ciò —par di capire— in quanto edito solo nel 1528, «e cioè in tempi successivi allo svolgimento della conversazione» (Minonizio, 2011).

también uno de los posibles vínculos entre el cenáculo de Ischia y las relaciones que este mantuvo con otros centros poéticos de la periferia, como los de Siena, Ferrara y Bologna (cfr. Toscano, 1988, 1998). Gracias a su fuerte presencia en el plano político, como capitán del ejército imperial, a través de sus continuos viajes, d'Avalos habría exportado, dentro y fuera de Nápoles, la producción cultural que tenía lugar en la isla. Es aquí donde Toscano menciona su relación con Ariosto (cfr. 1988, 2004) y donde plantea la hipótesis de que fuera también Avalos quien descubriera a Bembo la labor poética de Vittoria Colonna (cfr. 1988), a la que el veneciano se refiere en la famosa carta que dirige a la marquesa de Pescara el 20 de enero de 1530 (XL).¹³ Fruto de su *savoir faire*, habrían sido también la redacción de una serie de manuscritos que se gestaron en el entorno poético de la familia Ávalos-Colonna (cfr. Toscano, 1998), así como la publicación del *Vocabulario* (1536) de Fabrizio Luna, que, en opinión del estudioso, y en consonancia con lo expuesto por Sabbatino (1986), que lo extiende también a una parte de los poetas napolitanos, sería un reflejo literario de esa «línea 'municipale', ostentata fin nella patina vernacolare del dettato, aggregata a ridosso di casa d'Avalos, ancorché alla vigilia di un definitivo smantellamento per effetto anche del passaggio di Alfonso a Milano» (Toscano, 1988: 772-773), que se produce en 1538.

Por lo tanto, si nos encontramos en un momento de decadencia cultural, en el que, como parece, la literatura vulgar se había recluido en el mundo de la corte, que en Nápoles ostentaba la nobleza de la antigua casa de Aragón, con una generación pronto huérfana de padre, no sería extraño pues que, incluso antes de la muerte de Sannazaro, Ischia se hubiese convertido en un importante centro de experimentación mediador de las relaciones culturales que Nápoles mantenía con otros centros poéticos de la periferia, y que fuera de este modo, reavivando la actividad literaria, como hubiese asegurado su continuidad. Ischia podría ser una de las puertas de entrada de las ideas lingüísticas y literarias que en 1530 procedían del norte de Italia, y en ese sentido habría tenido la responsabilidad de aclimatarlas con las que entonces se encontraban en Nápoles y que representaba el poeta de la *Arcadia*. Prueba de ello es el origen de los tres personajes que protagonizan el *Dialogo* de Giovio. Todos pertenecen a lugares diferentes, en un eje, de norte a sur, que empieza en Roma hasta llegar a Nápoles. Por ende, no es casual que la ficción transcurra en ese punto intermedio que es Ischia, espacio simbólico del «ozio dilettevole» cortesano¹⁴ y heredero espiritual del antiguo mundo de la casa de Aragón, representada en la obra de Giovio por la estatua de Pontano.¹⁵ El mecenazgo poético de Alfonso d'Avalos y la red

13. Por su parte, Vecce (1990: 84) piensa que habría sido Giovio el que habría asumido este rol.

14. Hay dos referencias de Giovio al «ozio dilettevole» (Minonzio, 2011: 355-357) que están pasando los tres personajes y que se distingue de la realidad político-histórica a la que habrán de volver cuando acabe el *Dialogo*.

15. Se trata de las dos características que, ya en sus primeros tiempos, durante la juventud de Vittoria Colonna, Marrocco (2014: 1) le atribuye a la actividad de la corte ischitana: la continuidad con el mundo humanístico de los pontanianos y la promoción de la literatura en lengua vulgar, afincada

de relaciones tejida por Vittoria Colonna habrían facilitado este propósito. Las cartas que la marquesa dirige a otros escritores serían, en ese sentido, testimonios de la recepción napolitana de obras y de ideas que procedían de fuera de Nápoles. A este respecto, merece la pena mencionar la correspondencia con Bembo, que está mediatizada muchas veces por las figuras de Giovio y de Carlo Gualteruzzi (cfr. Vecce, 1990: *passim*), y también la que mantiene con Castiglione, de la cual suele hacerse solo referencia al hurto de *Il Cortegiano*, pero no a las valoraciones críticas que mantiene la marquesa. Por último, sería dentro de este contexto cortesano de experimentación donde parece que se habría producido la adaptación al vulgar de la égloga piscatoria, aunque de ello trataremos largo y tendido en otro lugar.

III. Pese a que ya en su primer libro de los *Amori* Tasso dedica un apartado a abordar aquella parte de su producción poética que se aleja de los moldes del petrarquismo, no deja de ser curioso que sea en su segundo libro, el más experimental (cfr. Baiardi, 1966; Chiodo, 1995, 1999), el que escriba en mitad de este contexto, también de experimentación.

Este segundo libro se publica en Venecia en 1534. Si bien contiene algunos poemas que habrían sido compuestos antes de 1531,¹⁶ buena parte de la obra que reúne este segundo libro se habría escrito en el periodo de tiempo que va de la primera a la segunda publicación, de entre la que cabe destacar los poemas que dirige al entorno poético de la familia Ávalos-Colonna. Resulta significativa la cantidad de obras que les dedica, sobre todo si las comparamos con el número de poemas que el escritor dirige al príncipe de Salerno, a cuyo servicio había obrado como secretario, teóricamente, en 1532.¹⁷ Se trata de quince poemas dirigidos a Vittoria Colonna (XXXVII, XLIX, L, LI, LII, LIII, LVIII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, XCI, CV, CIX), a los cuales habría que sumar los cuatro que escribe sobre la isla de Ischia (VIII, XXIX, LXIV, LXV), y que tienen como protagonista también a la marquesa de Pescara; los cinco que dedica a Alfonso d'Ávalos (XI, XIII, XIV, XCV, XCVI)¹⁸

en el mundo de la corte. En lo que respecta a la estatua de Pontano, que aparece en la descripción del espacio, al comienzo del segundo libro, Minonzio (2011) le asigna dos significados: el significado real de los poetas pontanianos que, como Pietro Gravina y Sannazaro, acudían a la corte poética de Ischia; y también, por otro lado, el significado simbólico de aquellos otros poetas, más jóvenes, que «erano cresciuti nell culto di Pontano, ma poi avevano affiancato l'autorità di Sannazaro, passato alle lettere latine, con quella del Bembo, che aveva fatto il percorso inverso, ed avevano sterzato in direzione del volgare, sotto la protezione, a stare all'ipotesi di Tobia Toscano, di appassionati letterati *part-time* quali —guarda caso— Alfonso d'Avalos e Giovan Antonio Muscettola», poetas entre los cuales se encontrarían: «Marc'Antonio Epicuro, Antonio Minturno, Baldassare Marchese, con l'aggiunta, di Girolamo Britonio e del giovanissimo Berardino Rota» (CVII).

16. En la dedicatoria de 1531, Tasso afirma que cuando publica el libro primero, los libros segundo y tercero están ya acabados. No obstante, como advierte Williamson (1951: 34), muchos de los poemas que estos contienen fueron escritos con posterioridad.

17. Sigo la numeración de Chiodo 1995, cuya edición se basa en la príncipes de 1534 (cfr. p. 425).

18. En el caso de XCVI, si es Alfonso d'Ávalos ese «marchese» que se encuentra herido y que precisa ser ayudado con las hierbas del dios Apolo.

y un último que el escritor dirige al cuñado de Alfonso, el duque de Amalfi (XXII). Un total de veinticinco poemas que poco o nada tiene que ver con los tres que dedica a Ferrante Sanseverino (LXVI, LXVII) —y esto teniendo en cuenta que uno de ellos no es seguro que se dirija a él (LXX)— o los otros tres que se gestaron a su alrededor, en la ciudad de Salerno (XC, CVI, CXIV).

La cantidad de poemas que, durante este periodo, dirige a la familia d'Avalos y a Vittoria Colonna sería indicio suficiente para pensar que hubo alguna clase de vínculo entre ellos y el poeta Tasso. Me remito, en ese sentido, a las palabras de Ferroni (2016), quien se pregunta, a propósito de los poemas dirigidos a la marquesa de Pescara, «se un omaggio di tale, inconsueta, ampiezza qual è quello di A2 non sia anche il frutto d'un indiretta volontà di autopromozione della stessa Colonna connessa al mecenatismo esercitato nei confronti del Tasso» (2016: 267). Otro tanto cabe decir del orden y del contenido de algunos de ellos. Empezando por el primer punto, Ferroni (2011: 107 y ss.), que analiza estructuralmente el libro según el orden y las alternancias métricas de los poemas, distingue una séptima serie, toda ella dedicada a la figura de Vittoria Colonna. Se trata de los poemas que van del número 50 hasta el 61. Ahora bien, lo que llama la atención y, en opinión del estudioso, resulta un hecho atípico, que daría lugar a un trato de privilegio, es que toda esta serie está encerrada, además, a modo de marco, por dos canciones, los poemas número 49 y 62, que el poeta dirige también a la marquesa de Pescara: «eccezion fatta per la stampa 1531, è questa la sola occasione in cui il Tasso dedica due canzoni consecutive alla stessa persona. È insomma un omaggio poetico non usuale e che, dal punto di vista della struttura, ha i tratti del privilegio» (127).

A la marquesa dedica también el conjunto de églogas y elegías que contiene la última sección de su poemario; una de las cuales, la «Égloga piscatoria» (CIX), lleva por título el nombre de sus tres personajes: «Davalò, Crocale, Galatea». Como en otros poemas que le dirige Tasso (LXIV, CV), Vittoria Colonna aparece representada míticamente bajo la figura de Crocale, que desciende del castillo a la costa para llorar la muerte de su amado Davalo (marqués de Pescara). Teniendo en cuenta que el poema parece haberse escrito bajo el área de influencia de la familia Ávalos, no parecería extraño que se situara dentro de ese contexto experimental al que antes nos referíamos y en el que habría tenido lugar la adaptación al vulgar de la égloga piscatoria; un hecho que se dejaría ver, por otro lado, en la manera con la que Tasso se aparta del género. A diferencia de las églogas piscatorias de Sannazaro, que empiezan de noche y acaban durante el día, el poema de Tasso tiene lugar en un instante muy concreto, que es el del crepúsculo, como queriendo subrayar simbólicamente el carácter elegíaco del poema, que no en vano precede el conjunto de elegías. Por lo demás, dejando a un lado el hecho relevante de que no aparecen pescadores —y, sin embargo, el poema recibe el calificativo de «piscatorio»—, la égloga contiene todos los elementos que cabría esperar de este tipo de composiciones: las referencias clásicas a dioses y a seres del mundo marino, como Nereo, Glauco, los tritones y los delfines; y también el escenario costero, que,

en este caso, se ubica en las playas de Ischia. Algo parecido podemos afirmar del soneto número LXIV. De este poema destacaríamos nuevamente su relación con las piscatorias, que aparecen vinculadas, una vez más, al contexto del cenáculo de Ischia. En este caso, su protagonista Nereo mira a Enaria, que es el nombre que los romanos dieron a Ischia, y le pide a Crocale, «con voz afligida», que abandone el monte en el que se encuentra encerrada: una clara alusión al periodo de luto que la marquesa de Pescara pasó en la isla. El soneto contiene, pues, referencias a dioses marinos, pero igual que ocurría con la égloga piscatoria, tampoco incluye pescadores, lo que, unido al tipo de composición, podría ser la causa de que, en última instancia, no se titulara el poema.

Hasta aquí el estudio de las relaciones poéticas ha servido para poner de manifiesto que hay un conjunto relevante de poemas en torno a ellas que Tasso escribe en su segundo libro de los *Amori* y que se relacionan con el cenáculo de Ischia no solo por el contenido de cada una de estas composiciones, sino también porque se ubican en el mismo marco temporal, entre 1531 y 1534. Esto, en cuanto se refiere a la fecha de composición y atañe a las referencias que aparecen en los poemas. En cuanto a sus aspectos formales, hemos visto cómo el carácter experimental de algunos de ellos, en particular las églogas y los sonetos, se relacionaba con este contexto en tanto en cuanto se trataba también de un contexto experimental. De ahora en adelante, el análisis del epistolario va a servir para conocer algunos datos más sobre la presencia de Tasso en la isla y para fechar también algunos de los poemas señalados.

Una carta que el escritor envía a Ruy Gómez el 14 de marzo de 1559 indica explícitamente que Bernardo Tasso sirvió a Alfonso d'Avalos durante el contexto de la campaña de Hungría, y lo hace señalando que lo hizo antes o en el momento en que entró a servir al príncipe de Salerno, un hecho que supuestamente tuvo lugar en 1532 (sobre este punto volveremos más adelante).¹⁹ Cuando Tasso escribe la carta, se encontraba de secretario en la Academia de Venecia. En ella pide al príncipe de Evoli que favorezca su imagen ante el rey Felipe II. El poeta había corrido la misma suerte que Ferrante Sanseverino al punto de ser declarado traidor por cambiarse de bando y jurar fidelidad al monarca francés (cfr. Williamson, 1951: 15-16). Tasso tuvo que seguirle en el exilio y fue entonces cuando sus pertenencias fueron confiscadas. Lo que ahora se encontraba era con un pleito en el que se disputaba la pensión recibida tras la muerte de su mujer Porzia y también la herencia de los hijos, que sus cuñados querían arrebatarle. En este trance, Tasso lucha por conseguir una sentencia favorable y por eso recurre a los ministros y a gente cercana que le ayude a obtener la gracia del rey;²⁰

19. La carta se incluye en el *Secondo volume delle Lettere di m. Bernardo Tasso* publicado por Giolito en 1560. Se trata de la carta CLXXIV, según la numeración de Chemello (2002).

20. La misma información aparece reflejada en la carta siguiente, que Tasso escribe, con idéntico propósito, a Monsig. d'Aras y que tiene también fecha del 14 de marzo de 1559 (CLXXV).

para ello escribe esta carta, en la que intenta lavar su imagen justificando su partida hacia Francia. Tasso se presenta como una víctima cuyo único pecado ha sido la lealtad hacia su señor, al que siguió al exilio no porque estuviera en contra de los españoles. Con este objetivo, traza un breve recorrido biográfico que es el que lleva a hablar de su relación con d'Avalos:

La saprà dunque, ch'io gentilhuomo di Bergamo; soggetto, & ligio de la eccelsa Republica di Venetia: & de la familia de' Tassi, tanto devota & inchinata al servizio de la Serenissima casa d'Austria, quanto si vede per esperienza, & essendo io per la qualità de lo stato mio, astretto a servir varij Signori, *da la guerra d'Ungheria in poi, ne la quale fui al servizio de la felice memoria del Marchese del Vasto, ho sempre servito il fu Principe di Salerno*, dal quale mi trovava assai gratamente beneficiato, & essendosi egli da la divotione partito di sua Maestà Cesarea, & apoggiatosi a la fortuna di Francia; non mi parue, havendolo ventidue anni in una prospera fortuna servito, & trovandomeli per molti riceuuti benefici obligato, ne per legge di servitù, ne per debito di gratitudine, & di fedeltà, ne per punto d'honore di doverlo, ne poterlo abandonar ne l'avversa: & tanto maggiormente, non essendo per vassalaggio, ne per obbligo alcuno di fede, o di servizio, tenuto a sua Maestà Cesarea [la cursiva es mía].

La campaña de Hungría tuvo lugar en 1532.²¹ Se trataba de un conflicto que tenía su origen en un problema dinástico. Hungría se había quedado sin su rey y dos eran los que se disputaban el trono: por un lado, el rey Fernando de Habsburgo, hermano del Emperador Carlos; y por el otro, Juan de Zápolya, el noble transilvano que se hizo coronar Juan I. Después de que Fernando le arrebatase la corona, el rey Juan pidió auxilio a Solimán el Magnífico, que accedió a ayudarle a recuperar su reino a cambio de que el húngaro se convirtiese en su vasallo. Es entonces cuando tiene lugar el primer intento de ocupar Viena. Después de invadir Hungría, el 13 de septiembre de 1529 las tropas otomanas pusieron un cerco a la ciudad que duró más de treinta días y que acabó con la expulsión de los turcos, los cuales se vieron obligados a retroceder hasta Constantinopla.

Tras este primer intento, el conflicto quedó, por así decir, congelado. Ahora bien, era solo cuestión de tiempo que los otomanos reorganizaran sus tropas e intentasen de nuevo invadir la ciudad. A finales de ese mismo año, cuando se produce la negociación de paz entre Clemente VII, Carlos V, la República de Venecia y el duque de Milán, una de las consecuencias de la llamada Guerra de la Liga de Cognac, un embajador turco propuso a los venecianos aliarse con Solimán el Magnífico: era el intento con el que el rey turco quería sabotear sus buenas relaciones y a la vez procurarse aliados para la que iba a ser su segunda campaña.

21. Para todo cuanto concierne a la campaña de Hungría, cfr. Enrique Pacheco y de Leyva (1909), que se basa en un ms. inédito del s. xvi que contiene la biblioteca de El Escorial y que reproduce en fragmentos; y también García Cereceda (1873-1876), soldado español que durante este tiempo militó al mando de Alfonso d'Avalos.

El imperio turco se había convertido en una amenaza para toda Europa occidental, que tenía los ojos puestos en Hungría: «Así las cosas, sucedió la coronación del Emperador, y á poco de ella se trató con D. Fernando de realizar una gran jornada contra el turco; y más tarde, en 1532, establecer una acción europea con el mismo objeto» (Pacheco de Leyva, 1909: 11-12). Una carta que escribe Giovio el 15 de junio de 1530 da cuenta de ello. En ella el historiador escribe a Bembo que ha recibido una carta de la marquesa donde se especifica que «sua Ecc. [hablando de Vittoria Colonna] è venuta da Iscla a Napoli con le altre divine S.rie cioè la serena Amalfia et la iucundiss.a Vasta, con la Francavilla, specchio di virtù, et già unica in bellezza», con tal de «*far ch 'l Sr. Marchese del Vasto impregna la Vasta, anti che 'l parta per la impresa de Ungaria*» [la cursiva es mía] (cit. en Ferrero y Müller, 1892: 63, n.1); lo cual quiere decir que en julio de 1530 Alfonso d'Avalos ya estaba al corriente de que, de un momento a otro, tendría que partir para Hungría.

A partir de aquí no es hasta el 30 de marzo de 1532 cuando se confirma, «como hecho cierto, la venida del turco Contra Hungría» (Pacheco de Leyva, 1909: 14). Solimán habría aprovechado este momento en el que pensaba que «el enperador no le daría batalla» (44). A esto se debía el conflicto entre católicos y protestantes, que surgió en Alemania con la conformación de la Liga de Esmalcada. Ahora bien, lo que el rey turco no sabía era que el Emperador iba a ser capaz de llegar a un acuerdo en Ratisbona con los luteranos. Dicho acuerdo consistía en aplazar la reforma de la Iglesia en Alemania hasta que tuviera lugar el próximo concilio eclesiástico, que convocaría el Papa antes de los seis meses (12). A cambio, y porque se trataba de un conflicto que afectaba a toda la cristiandad, los protestantes accedían a sumarse a la campaña que el Emperador tenía previsto llevar a cabo para defender la ciudad de Viena. En ella participaron casi todas las naciones europeas, a excepción de Francia y de Inglaterra, que veían en este gesto una forma de debilitar el poder del Emperador, ya de por sí mermado por las pasadas guerras italianas.

Es así como empezaron a organizarse partidas que venían de toda Europa y que iban a juntarse en Viena para hacer frente al ataque del turco, que ya había entrado en Hungría. Al marqués del Vasto se le asignó la tarea, junto al capitán Antonio de Leyva, de intentar reunir las tropas suficientes en Italia:

El Enperador escribió luego [tras pactar con los luteranos] a don Alonso de abalos marques del basto q llamase A los antiguos y Exercitados capitanes y les mandase qu juntasen genta (sic) y q principalmte juntase El mayor numero de arcabuceros que pudiese y juntamte con todos los Españoles por los alpes de trento los lleuase a Austria donde le allaria mando tambien Andrea de oria que con gran diligencia / aderezase las mas galeras y naos gruesas q pudiese y con ellas pasase En grecia contra la Armada del turco (47).

Este hecho tiene lugar «en los primeros días del mes de Julio» de 1532.²² A partir de ahí, según el testimonio de García Cereceda (292 y ss.), soldado

22. Cereceda (1873: 292). En el mes anterior, todavía no estaba la clara la participación de Alfonso d'Avalos en el conflicto; según reza una carta que Vittoria Colonna escribe a Eleonora Gonzaga

español que durante este tiempo estuvo al servicio de d'Avalos, el marqués abandona Italia a mediados de agosto, de tal modo que a principios de septiembre se encuentra ya en las proximidades de Viena. A final de este mes, el ejército turco decide retirarse (307-311), y es entonces cuando, terminado el conflicto, d'Avalos parte para España (337) en el séquito del Emperador y desde allí, en abril de 1533, regresa a Ischia (338):

Después de ser llegado el Emperador en Barcelona y de ser llegada toda la flota y de ser desembarcados los quince capitanes con su gente, los mandó despedir, la cual gente se puso en grand motín, y así cada uno fué por su parte. Muchos de ellos fueron á Italia, y asimismo despidieron en Italia los alemanes y los caballos ligeros. Tambien vino el Marqués de Vasto de España y se fué a la isla de Isola (Ischia), do tenía su casa (ibíd.).

No obstante, un testimonio extraído del Archivo General de Simancas (AGS) sitúa a d'Avalos ya en la isla en el mes de marzo.²³ Allí habría permanecido, enfermo de gota, durante un cierto tiempo, ya que, a pesar de que García Cereceda (1873: 343) lo ubica, en compañía de Hernando de Alarcón y de Antonio de Aragón, el 10 de julio en la villa de Mola, cerca de Gaeta, Varriale (2011: 21) afirma que el 18 del mismo mes d'Avalos se encontraba en Ischia, donde habría recibido la noticia del Emperador de participar en la siguiente empresa que iba a efectuarse en aguas del Mediterráneo. El almirante Andrea Doria había capturado el pasado mes de septiembre, arrebatándosela a los turcos, la ciudad griega de Corón. Se trataba de un punto estratégico por el que los españoles tenían acceso a prácticamente todo el dominio turco en área del Peloponeso. En aras de intentar recuperarla y de erradicar la presencia española en Grecia antes de que se extendiese, el imperio otomano puso un cerco a la ciudad que la dejaba próxima a quedarse sin recursos, ya que habían bloqueado también el puerto. De ahí la decisión del Emperador de tratar de mantener este punto clave liberándolo del aislamiento al que lo habían sometido los turcos (cfr. García Cereceda, 1873: 351). Ahora bien, cuando empiezan los preparativos, en el mes de julio, d'Avalos se encontraba todavía indispuerto, motivo por el que, según Varriale (2011), fue substituido por el hijo del virrey, don Fadrique:

El 18 de julio, el almirante genovés llegó a Nápoles. Las instrucciones imperiales solicitaban al marqués del Vasto como comandante de la infantería, pero el noble seguía enfermo. Para calmar el recalentado ambiente napolitano, Doria substituyó a d'Avalos por Fadrique, hijo del virrey (21).

Por lo tanto, el marqués del Vasto habría permanecido en Ischia durante un tiempo indeterminado, desde marzo o abril de 1533 hasta el momento en que sanase de su enfermedad. Quizá sea este el motivo por el que, más allá de

el día 5 de mayo: «l'andar del signo Marchese in Ongaria nco sta in dubio» (se trata de la carta LI). 23. Cfr. AGS, *Estado, Nápoles*, Legajo, 1015, f. 12; cit. en Varriale (2011: 20).

su citada estancia en la villa de Mola, durante aquel año no aparezca ninguna otra mención a la figura del marqués en el diario de García Cereceda. Tan solo una referencia en el epistolario de Minturno haría pensar que d'Avalos habría abandonado la isla en el mes de noviembre:

Maraviglioso piacer m'apportò poi quella novella, che'l signor Marchese del Guasto con Galee del Prencipe d'Oria venir dovesse in Messina per passare in Grecia, a seguire la cominciata impresa.²⁴

Volviendo ahora al poemario de Tasso, hay algunas composiciones de su segundo libro de los *Amori* que tratan sobre el asunto de la campaña de Hungría.²⁵ Son cuatro poemas, que forman una especie de ciclo (XI-XIV), tres de los cuales están dedicados a Alfonso d'Avalos y uno al rey de Francia, a quien el poeta insta a entrar a formar parte de la alianza contra el turco. Los que están dedicados al marqués del Vasto llaman la atención no solo por el contenido, que los vincula también a la figura de Tasso, sino por la continuidad del orden en que están escritos. El primero, que es el que abre el ciclo, anticipa la victoria de Alfonso d'Avalos incluso antes de que haya partido para Hungría (vv. 4-8):

già punge a l' Asia il cor freddo timore
de' suoi, ch' a' nostri danni empì s' armaro,
poi che per nostro schermo e per riparo
si move contra lor vostro valore.

Otro tanto cabe decir del segundo poema, que parece que se haya escrito durante la batalla. El «alto valore» del marqués ha esparcido «cotanti raggi intorno» que la Aurora (esto es, 'orienté', 'los turcos') abre su seno y despoja su cabello vestido de flores, ya que ve el futuro «scorno» de sus hijos y «l suo danno maggiore».

El último poema, el que cierra la serie, es, por tanto, el que Tasso escribe cuando concluye la batalla. Este sí merece la pena ser reproducido íntegramente:

Poscia che sol col nome vostro avete
difese d' Istro le famose sponde,
Signor, e d' altro che di laurea fronde
il trionfante crin cinto tenete,

l' armi vittoriose giù ponete,
mentre con Citerea Marte s' asconde,
e lungo le lucenti e liquid' onde
d' Ippocrene, sicuro a voi vivete:

24. Se trata de la carta que el poeta dirige a un cierto Mario Viscanto el día 21 de aquel mes; cfr. Minturno (1549): 66.

25. También Vittoria Colonna escribe en este contexto el soneto «Alma mia luce, insin che al ciel tornasti» (A2:24, según la ed. Bullock). La poetisa le dice a su difunto marido que mire las victorias de su primo Alfonso, el cual «l'Istro or lo chiama a più pregiate glorie» (v.14).

l' alto Parnaso del vostro ritorno
più de l' usato lieto a noi si mostra,
e di viole v' orna ambi i suoi colli;²⁶

e già cogli occhi d' allegrezza molli
cantan le Muse la vittoria vostra,
e v' invitano a dolce e bel soggiorno.

Aquí no solo se hace referencia al hecho de que d'Avalos ha salido victorioso de Hungría, sino que «l'alto Parnaso» —es decir, Ischia—,²⁷ se alegra de su retorno. Este es el motivo por el que cantan las musas y le invitan «a dulce e bel soggiorno».

Da la sensación al leer el poema de que Tasso se encontraba en Ischia cuando lo escribe. En primer lugar, porque parece que se incluya en ella: «l'alto Parnaso del vostro ritorno / più de l'usato lieto a noi si mostra» [la cursiva es mía]; y, en segundo lugar, porque el ambiente literario con el que aparece caracterizada la isla (el «dolce e bel soggiorno») coincide con el marco temporal en el que tuvo lugar el cenáculo.

Todos estos poemas, a excepción del último, habrían sido compuestos en la segunda mitad del año 1532, a partir del mes de julio, cuando d'Avalos recibe la noticia de que debe partir a Viena. En el caso del poema que cierra la serie, lo más probable es que se hubiera escrito en su regreso a la isla, durante los primeros me-

26. Jugando con la significación literal de la metáfora «alto Parnaso», se refiere a las cumbres de Cirra y Nisa.

27. Así se refiere también en una de las canciones que dedica a la marquesa de Pescara: «Inarime felice, ove le Muse / han fatto il suo Parnaso, il suo Elicona» (XLIX, vv. 118-119). La misma expresión la encontramos en términos análogos en Girolamo Britonio: «Cosi invaghito d'aria più serena, / dirai Vettoria aver converso il monte / un novo a noi Parnaso, un'altra Atena» (*Gelosia del sole*, 174; cit. en Marrocco, 2014: 2); y Bernardino Rota: «asilo delle Muse illustre e caro» (*Egloghe piscatorie*, IX, 29), entre otros ejemplos que cita Thérault (1968) (cfr. cap. «Hommages lyriques», pp. 200-201 y ss.). Por otro lado, hay algunos fragmentos del *Dialogo* de Giovio que sirven para evidenciar, de manera muy gráfica, la relación que se establece entre esas idas y venidas de Alfonso d'Avalos y su estancia en la isla como espacio del ocio y como forma de ejercitación de la poesía. El general regresa a Ischia y es entonces cuando se despoja de su hábito militar para vestirse de poeta: «Quae in parte perurbani muneris te, Museti, uti semper amoribus deditum, neque propterea tamen dedecorantem aut vitam, aut senatorii ordinis dignitatem, egregium valde et perpolitum artificem agnovimus, et in te quoque, Davale, inestimabilem horum numerorum facultatem proximae adeo sum admiratus, ut quum non modo peracer et strenuus dux, sed poeta etiam mollis atyque lenissimus et castris rediisses, te hac Apollinea simul et triumphali laurea dignum esse diceremus» (Giovio, 2011: 230-231). Hay muchas quejas por parte de d'Avalos de sus preocupaciones financieras, y muchos deseos de escapar de todas las miserias que entraña la milicia, para tratar, en amistad, temas más tiernos y gentiles; ya que, cuando d'Avalos vuelva a Nápoles, seguirá habiendo el mismo estado lamentable de las cosas, con un ejército corrupto que no es pagado con puntualidad y que es la causa de la tragedia ocurrida en Roma (310-311). D'Avalos está lleno de preocupaciones, y por eso y porque se encuentra en Ischia, Muscettola tiene que ayudarlo a apartar de su cabeza todos esos funestos pensamientos: «Quare obsecro huic iam coepto sermoni mentem omni alia cogitatione vacuum abhibetote, ut quum omnes Italia urbes adiveritis studio spectandi et virorum ac foeminarum illustrium mores, abunde noveritis, digna presertim hoc loco, Nymphis et Reginarum memoriae consecrato, urbana incunditate proferandur» (312-313).

ses de 1533. Si tenemos en cuenta ahora el hecho cierto de que Tasso estuvo a su servicio durante todo este tiempo en que tuvo lugar la guerra de Hungría, de ello se desprende que, o bien se encontrara en la isla antes de julio de 1532, cuando el marqués parte para Austria; o bien, lo que parecería más lógico, que estuviera en ella al punto en que este acababa de regresar, en marzo-abril de 1533.

Por lo tanto, Tasso se encuentra en Ischia o en la primera mitad de 1532 o en los primeros meses de 1533, y es desde allí donde habría escrito, probablemente durante este tiempo, a su amigo el republicano Anton Francesco degli Albizzi (LIV).²⁸ La carta que envía a Degli Albizzi se incluye en *Li tre libri delle lettere di m. Bernardo Tasso*, publicados por la imprenta de Giglio en 1559. A pesar de que carece de fecha, como casi todas las demás del libro, se trata de la única carta que escribe durante su estancia en la isla, al menos de las cartas que se conocen. En ella se alude a la caída de la República de Florencia, lo que significaría que se escribió con posterioridad al mes de agosto de 1530. Degli Albizzi era uno de los muchos republicanos que tuvieron que exiliarse con la restauración de los Médici, y es en esta circunstancia en la que Tasso trata de consolarle. Más allá de esto, el único elemento que permite fechar la carta es la desesperación que muestra el florentino, que se lamenta de no poder regresar a su ciudad. El tono que se desprende de las palabras de Tasso nos haría pensar que se trataba de un hecho reciente: «volete però senza fine, senza misura alcuna ramaricarvi». Con todo, la posición que ocupa la carta en el epistolario, que sigue un cierto orden cronológico (Rasi, 2002: 24), nos permite extraer algunas conclusiones más.

Hay otra carta (LXI) que el poeta dirige a Degli Albizzi, que se encuentra después en el epistolario y que parece ser posterior a la primera. En este caso, Degli Albizzi se encontraba en Gaeta. El diplomático florentino le pide a Tasso que le resuelva su duda sobre si volver o no a Florencia después de que el duque Alessandro haya permitido regresar a los republicanos. Este hecho tiene lugar el 16 de enero de 1536, cuando el Emperador interviene en el conflicto y resuelve, entre otras cosas, «che i medesimi fuorusciti di sopra detti possano da qui innanzi conversare con tutti gli altri cittadini fiorentini, e stare e abitare in Firenze, e quindi anche partirsi liberamente a lor piacere...» (Varchi, *Storie fiorentine*, xiv).²⁹ De ello se deduce que la anterior carta se escribió entre agosto de 1530, cuando regresan los Médicis, y enero de 1536, cuando el Emperador permite el retorno de los exiliados. Pero intentemos concretar un poco más.

Si empezamos ahora el epistolario por el inicio, podemos apreciar que el poeta pasa por distintas cortes antes de llegar a aquella ischitana. Hay un conjunto

28. En aras de una mayor claridad en la exposición, nos limitamos únicamente a señalar el orden en el que aparecen en el epistolario (cfr. Rasi, 2002).

29. Rasi (2002) fecha la carta de forma errónea al indicar que fue escrita en 1535, un hecho que, en mi opinión, se debe a que sigue el relato de Varchi (*Storie fiorentine*, XIV), que utiliza el calendario florentino: «fu data la detta domanda a di 16 di gennaio 1536 secondo la Chiesa, e 1535 all'usanza Fiorentina» (Nardi, *Istorie della città di Firenze*, X).

importante de cartas que escribe estando al servicio del conde Guido Rangoni. Se trata de las cartas II-XIV y XVII-XIX. Las primeras se escribieron desde Italia entre 1525 y 1527, mientras que las que forman parte del segundo grupo se ubican en Francia en 1528, donde el poeta acude como representante del conde en la corte de Francisco I. En medio hay dos cartas que el escritor dirige a otros destinatarios (XV, XVI). Solo una de ellas, cuyo destinatario es Antonio Brocardo, rompe con la continuidad cronológica, ya que remite a hechos que transcurren entre 1530 y 1531. A partir de aquí, siguen dos cartas a Claudio Rangoni (XX, XXI), un familiar del anterior (Williamson, 1951: 6), las cuales alteran también el orden temporal del epistolario; en este caso, porque se ubican dentro del periodo ferrarés. Lo más probable es que fueran antepuestas a las dos siguientes (XXII y XXIII), que el poeta escribe a Guido Rangoni, como se deriva del hecho de que también estén escritas desde Francia en 1528. Las cartas que Tasso dirige a Claudio Rangoni, a excepción de la primera, escrita desde Francia, que aparece situada posteriormente en el epistolario (XXV), se sitúan ya en otro contexto, cuando, por razones que resultan desconocidas, el poeta abandona a Guido y entra a servir a Renata de Francia (Williamson, 1951: 7). La hija del futuro rey Luis se había casado en París con Ercole, el primogénito del duque de Ferrara. En el momento en que se produce tal acontecimiento Tasso se encontraba en la capital francesa, donde seguramente abandona el servicio de Rangoni. Desde París, Tasso sigue el cortejo de Renata de Francia y se instala en Ferrara a finales de 1528 (Ibíd.). Es probablemente durante este viaje cuando escribe una carta a Giovan Pietro de Cancellieri (XXIV) y otras dos al ya citado Claudio Rangoni (XXVII, XXVIII). Exceptuando estas dos últimas, y una escrita desde Padua (XXXVI), a partir de la carta número XXVI todas las demás se escriben desde Ferrara, entre 1528 y 1531, hasta llegar a la XL. A partir de aquí, siguen las cartas ferraresas, cuya sucesión, no obstante, vuelve a verse interrumpida, en este caso, por una carta escrita desde Módena, que resulta imposible de fechar (XLI); otra, desde París (XLVI), que pertenece al grupo de las anteriores; y tres que el escritor concibe en Padua (XLIII, XLIV y XLVIII), que colocaríamos donde termina el periodo ferrarés, en la número L. Aun así, la última de ellas, no parece que rompa tal sucesión por cuanto está conectada con otra escrita desde Ferrara posteriormente, lo que indicaría que el periodo paduano fue un intervalo dentro del ferrarés. Se trata de la carta que Tasso dirige a su amigo Niccolò Gratia. En ella se hace referencia a una elegía a Ligurino, «che mi pregate, ch'io faccia» (XLVIII), completada cuando el poeta vuelve a Ferrara, en la carta siguiente: «Io vi mando, M. Nicolò mio, l'elegia, che m'havete pregato, ch'io faccia a Ligurino» (XLIX). Esto ocurre probablemente entre el año 1530-1531, que es cuando habría tenido lugar la famosa polémica con Brocardo (XXXVI).

Por lo tanto, hay un periodo en el que Tasso sirve a Guido Rangone, que parece que se prolonga hasta finales de 1528, y otro en el que entra al servicio de Renata de Francia, con una breve escapada a Padua, que, lo más probable es que se extienda hasta principios de 1532, año en el que Tasso abandona su puesto

como secretario.³⁰ A partir de aquí, primero lo vemos en Venecia, desde donde escribe a Sperone Speroni (LI, LII), previsiblemente durante su viaje en 1534, y después en Salerno (LIII) y en Ischia (LIV).

Del estudio del epistolario se desprende, pues, que, entre 1532 y 1536, Tasso habría escrito desde Ischia a Anton Francesco degli Albizzi. Si se tiene en cuenta ahora cuanto se ha dicho sobre la campaña de Hungría, en la que Tasso estuvo al servicio del marqués del Vasto, podemos acotar aún más hasta afirmar que le habría escrito durante la primera mitad de 1532, antes de que el marqués partiera para Hungría y poco después de abandonar el servicio de Renata de Francia, o bien, lo que resultaría más lógico, que lo hizo en los primeros meses o a mediados de 1533, con el regreso de d'Avalos a la isla, ya que era desde Ischia donde lo situaba uno de los poemas. De ser así, llegados a este punto y puesto que se solapan los periodos, tal vez convendría volver a revisar otra de las afirmaciones tan repetidas en la bibliografía, a saber, si realmente Bernardo Tasso entró al servicio del príncipe de Salerno en 1532.

IV. Parece haber sido Fortunato Pintor (1898: 4) el que introdujo esta idea en la bibliografía que más tarde habría recogido Williamson para acabar de fijarla en su biografía sobre Bernardo Tasso (1951: 8). No obstante, igual que ocurría en el caso de Reumont, se trata de otra afirmación que no ha sido demostrada. Lo más probable es que el estudioso la hubiese deducido de un comentario que Angelo Solerti hace en la *Vita di Torquato Tasso* (1895: 4), también sin indicar la fuente. El autor escribe que, tras abandonar el servicio de Renata de Francia, «vissuto alquanti mesi a Padova e a Venezia... [Bernardo] fu accolto, ancora come segretario, da Ferrante Sanseverino principe di Salerno, uno dei maggiori signori del regno di Napoli, con onorata provvigione ed agio per i suoi studi di lettere». Ahora bien, no parece querer decir lo mismo el epistolario de Tasso, el cual alberga algunas dudas a este respecto. En las distintas cartas en que se menciona el tema, el poeta propone un cálculo diferente. Teniendo en cuenta que Tasso rompe su relación con el príncipe de Salerno en agosto de 1558 (CLVII), dos meses antes de que pase al servicio del duque de Urbino (CLXIV), pongo por ejemplo algunas de las cartas que se incluyen en la edición Giolito 1560:³¹ en unas se dice que entra a su servicio en el año 1531 (CLVII); en otras, en 1532 (LXV), pero también en 1533 (CLXXIX, CXC); porque luego hay algunas que no admiten el cálculo por cuanto atienden a circunstancias externas, como por ejemplo el tiempo de servicio durante la próspera fortuna (CLIV, CLXXIV, CLXXV, CXCIV) o porque cuentan a partir de un momento anterior (LXIX, LXX).

30. Hay una carta de las que Tasso escribe desde Ferrara (XXXVII) donde afirma haber conseguido la licencia de la princesa y anuncia su próxima partida. En cuanto al año 1532, es la fecha en que Tasso dice que abandona el servicio de Renata de Francia en una de las cartas inéditas que recoge Campori (1869: 11) y que el escritor dirige a Luigi Priuli; cfr. carta núm. XX, p. 121 y ss.

31. Sigo, una vez más, la numeración de Chemello (2002).

Por lo tanto, todo apunta a que Bernardo Tasso entró al servicio del príncipe de Salerno en 1532, como anotan sus biógrafos, o en 1533, como parece dar a entender el propio epistolario del poeta; ya que en el año 1531 Tasso se empleaba todavía como secretario de Renata de Francia. Por otro lado, si retomamos ahora la ya citada carta que el escritor dirige a Ruy Gómez, esto es lo que parece que se desprende también de la mención que hace de Alfonso d'Avalos: Tasso afirma que «da la guerra d'Ungheria in poi, ne la quale fui al servizio de la felice memoria del Marchese del Vasto, ho sempre servito il fu Prencipe de Salerno». Recordemos que la campaña de Hungría tuvo lugar en el año 1532, por lo que la expresión «da la guerra d'Ungheria in poi» serviría para reforzar ambas hipótesis. Si consideramos que es en 1532 cuando el escritor entra al servicio de Ferrante Sanseverino, lo más lógico sería suponer que, como todo el pelotón de militares allegados, este hubiera seguido a Alfonso d'Avalos a Hungría y que, con él, hubiese hecho lo mismo Bernardo Tasso; ya que de lo contrario, en caso de que esto hubiera sucedido en 1533, entonces lo más probable sería que primero hubiese servido al marqués del Vasto y que, por mediación de él o por haberse distinguido quizá con los poemas que le había dedicado, entrase en contacto con el príncipe de Salerno.

La relación entre Alfonso d'Avalos y Ferrante Sanseverino, según Scipione Ammirato (1580: *s.v.*, «Sanseverino», I, 14) no solo se limitaba al ámbito estrictamente militar. Si bien es cierto que en 1528, durante la defensa de Nápoles de la invasión del comandante Lautrec, el príncipe habría permanecido defendiendo la ciudad, probablemente a las órdenes de d'Avalos —con quien fue apresado junto con Ascanio Colonna en la batalla marítima de Capo d'Orso—, y que justamente por ello pudo haberle seguido también a Hungría; por otro lado, el escritor napolitano también afirma que d'Avalos y el príncipe de Salerno estaban unidos por lazos de parentesco familiar (*ibid.*). Para el autor *Delle famiglie nobili napoletane*, la madre del marqués del Vasto, Laura, sería la hermana de Ferrante Sanseverino; un hecho poco probable en tanto en cuanto es de suponer que, como el príncipe de Salerno, tendría entonces más o menos su misma edad. Ahora bien, el apellido Sanseverino de la madre de Alfonso sí que parecería indicar que hubo alguna clase de vínculo familiar entre este y el príncipe de Salerno.

Hasta aquí todos los argumentos traídos a colación servirían para plantear ambas hipótesis: que Bernardo Tasso hubiese entrado al servicio de Ferrante Sanseverino en 1532, en el contexto de la guerra de Hungría; o que lo hubiese hecho, por otro lado, en 1533, por mediación quizá de Alfonso d'Avalos. Contribuiría a la primera hipótesis la carta que Tasso envía a Luigi Priuli (XX), y que Campori (1869: 121 y ss.) recoge en su ya citado libro de epístolas inéditas. De entrada, lo primero que llama la atención de susodicha carta es el parecido que mantiene con las ya citadas que el escritor dirige a Ruy Gómez y también a Monsig. D'Aras. A pesar de que la introducción manifiesta una cercanía amistosa inexistente en el caso de los dos anteriores, ya que la amistad de Priuli y Tasso se remontaba a sus años estudiantiles (cfr. Baiardi, 1966: 20), probablemente por la prisa y la necesidad con las que Tasso procura recuperar de inmediato la herencia de los hijos o tal vez por

su propio oficio de secretario, las tres revelan un alto parecido formal que se traduce en una misma secuencia de argumentos: el hecho de no haber abandonado al príncipe porque «non parve nè per legge de servitù, nè per debito di fedeltà, nè per obbligo d'onore di doverlo, nè poterlo lasciare nell'adversa (121)», con el añadido de no ser vasallo del Emperador; la mala fortuna que le habría quitado a su mujer, «per la cui morte i miei miseri figliuoli più tosto per rigor delle leggi e più dei giudici che per la qualità del mio peccato hanno perduto ancora mille cinquecento ducati d'antifato» (122) y que amenaza ahora con arrebatarles la herencia materna; la idea de la desproporcionalidad entre el castigo al que se ve sometido y el pecado que en el pasado cometió, cuya víctima principal son los hijos; y finalmente la apelación a la piedad del Emperador, que el escritor espera conseguir por mediación de los destinatarios. Solo se distingue en un punto, que es el que aquí interesa: el ya señalado repaso autobiográfico que Tasso escribe al principio de la carta. Si antes se mencionaba al marqués del Vasto, ahora nos encontramos con que el poeta salta directamente del periodo ferrares al momento de entrada al servicio de Ferrante Sanseverino, y así le dice a Priuli: «Sa ancora che da che mi partii dal servizio dell' Illustriss. Duchessa di Ferrara, che fu del 32, ho sempre servito il Principe di Salerno» (121). Si bien es cierto que podría tratarse de una variante atribuible al editor, el cual ha compuesto el manuscrito del que Campori (1869) extrae dicha carta (cfr. 46 y ss.), no deja de ser curioso que el poeta omita la presencia de Alfonso d'Ávalos, que sí aparece en las dos anteriores; un hecho que podría interpretarse considerando el escaso periodo de tiempo que el poeta habría pasado con el marqués, pero también atendiendo a cuanto se ha dicho que quizá, por alguna razón, fue Ferrante Sanserevino el que le siguió durante la campaña de Hungría.

En lo que respecta a la segunda hipótesis, que el poeta habría servido primero a Alfonso d'Ávalos y en 1533, a Ferrante Sanseverino, esto es lo que parece que se desprende del estudio de la poesía. Ya advertimos anteriormente que la cantidad de poemas que Bernardo Tasso dirige al príncipe de Salerno es notablemente inferior al número de composiciones que dedica a la familia Ávalos-Colonna, lo que no deja de ser curioso y significativo. Si Bernardo entró al servicio de Ferrante Sanseverino en 1532, como sugiere la otra hipótesis, resulta sorprendente que, durante este periodo que abarca la publicación de su segundo libro de los *Amori*, el poeta solo le dedicase la exigua cantidad de tres poemas. Por otro lado, una carta que el poeta Minturno (1549) dirige al protonotario Camillo Scortciati el 20 de abril de 1534 haría pensar que se trataba de un hecho reciente. En ella el escritor napolitano se alegra «fortemente de la buona fortuna del Tasso a po il Principe di Salerno trovata, è dal Lampridio apo il Duca di Mantova» (5); de este modo, Minturno pudo haber recibido la noticia de un hecho que tuvo lugar a finales de 1533 o, en cualquier caso, en un momento cercano en el tiempo.

Sea como fuere, en lo que no parece caber duda es que fue durante este tiempo en el que Tasso permaneció en Ischia cuando habría escrito parte de su producción poética más experimental; por lo que determinados poemas, como los que pertenecen al género de las piscatorias, no se entenderían sin esta parte de su biografía.

Bibliografia

- ALICARNASSEO, Filonico. *Vite di alcune persone illustri del secolo XVI*. Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. X.B.67.
- ALTAMURA, Antonio, *L'Umanesimo nel mezzogiorno d'Italia. Storia, bibliografie e testi inediti*. Firenze: «Bibliopolis» Libreria Antiquaria Editrice, 1941.
- AMMIRATO, Scipione, *Delle famiglie nobili napoletane*, vol. I. Firenze: Giorgio Maescotti, 1580.
- ANDRADE, Christine F. (ed.), Bernardo Tasso. *The Letters of Bernardo Tasso (1549) with an Annotated Translation* [tesis doctoral]. Providence: Brown University, 2011.
- ARETINO, Pietro, *Un pronostico satirico*. Ed. Alessandro Luzio. Bergamo: Istituto Italiano d'Arte Grafiche, 1900.
- CAMPORI, Giuseppe, «Notizie della vita di Bernardo Tasso». En *Lettere inedite di Bernardo Tasso*. Bologna: Gaetano Romagnoli, 1869.
- CERBONI BAIARDI, Giorgio, *La lirica di Bernardo Tasso*. Urbino: Argaglia editore, 1966.
- CASTAGNA, Raffaele, *Un cenacolo letterario del Rinascimento sul Castello d'Ischia*. Ischia: Imagaenaria, 2007.
- , *Il castello d'Ischia, «corte reale» e «corte letteraria» del Rinascimento*. Tricase: Youcanprint, 2014.
- CHEMELLO, Adriana (ed.), Bernardo Tasso. *Lettere*, vol. II. Bologna: Forni; ed. facsimilar de Giolito 1560, 2002.
- CHIDO, Domenico (ed.), Bernardo Tasso. *Rime*, vol. I. Torino: RES, 1995.
- , «Dal primo al secondo libro degli *Amori*: del soggiorno campano di Bernardo Tasso». En *Suaviter Parthenope canit*. Soveria Mannelli: Rubbetino, pp. 43-68, 1999.
- COLONNA, Vittoria, *Le rime di Vittoria Colonna corrette su i testi a penna e pubblicate con la vita della medesima*. Ed. Pietro Ercole Visconti. Roma: Tipografia Salviucci, 1840.
- , *Rime e lettere di Vittoria Colonna, marchesana di Pescara*. Ed. Enrico Saltini. Firenze: G. Barberà Editore, 1860.
- , *Carteggio*. Eds. Ermanno Ferrero & Giuseppe Müller. Torino: Loescher, 1892.
- , *Rime*. Ed. Alan Bullock. Bari: Laterza, 1982.
- , *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos*. Ed. Tobia R. Toscano. Milano: Giorgio Mondadori, 1998.
- DI MAJO, Ippolita, «Il castello di Ischia e la cultura delle corti». En Pina Ragoneri (ed.). *Vittoria e Michelangelo, Catalogo della mostra a Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre 2005*. Florence: Mandragora, pp. 19-32, 2005.
- FERRERO, Ermanno; MÜLLER, Giuseppe (eds.), Vittoria Colonna. *Carteggio*. Torino: Loescher, 1892.
- FERRONI, Giovanni, «Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso (1534-1537)». *Quaderno di italianistica*. Pisa: Edizioni ETS, pp. 99-144, 2011.

- , «Bernardo Tasso, Ficino, l'Evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla Canzone all'Anima (1535-1560)». En E. Sánchez García (ed.). *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553). Atti del convegno internazionale (Napoli, 22-25 ottobre 2014)*. Napoli: Tullio Pironti Editore, pp. 253-319, 2016.
- GARCÍA CERECEDA, Martín, *Tratado de las campañas y otros acontecimientos de los ejércitos del Emperador Carlos V en Italia, Francia, Berberia y Grecia, desde 1521 hasta 1545, por Martin García Cerezeda, cordovés, soldado en aquellos ejércitos*. 3 vols. Madrid: SBE, 1873-1876.
- GIOVIO, Paolo, *Commentario de le cose de' Turchi*. Ed. Lara Michelacci. Bologna: CLUEB, 2005.
- , *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*. 2 vols. Ed. Franco Minonizio. Torino: Aragno, 2011.
- , *Notable Men and Women of Our Time*. Ed. y trad. Kenneth Gouwens. Cambridge: The I Tatti Renaissance Library 56, 2013.
- MARROCCO, Mauro, «Ischia e il suo cenacolo di primo Cinquecento: un rinnovato Parnaso per le muse meridionali». En B. Alfonzetti, G. Baldassarri y F. Tomasi (eds.), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI—Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*. Roma: Adi editore, pp. 1-7, 2014.
- MINONZIO, Franco (ed.), Paolo Giovio. *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, 2 vols. Torino: Aragno, 2011.
- MINTURNO, Antonio Sebastiani, *Lettere di Meser Antonio Minturno*. Vinegia: Girolamo Scoto, 1549.
- PACHECO Y DE LEYVA, Enrique, *Carlos V y los Turcos en 1532: La jornada de Viena. Según un manuscrito inédito del siglo XVI inexistente en la Biblioteca de El Escorial, y otros datos y documentos*. Madrid: Imprenta del Asilo de Myérfanos, 1909.
- PINTOR, Fortunato, *Delle liriche di Bernardo Tasso*. Pisa: Tipografia succ. Fratelli Nistri, 1898.
- QUONDAM, Amadeo, «Dal "Formulario" al "Formulario": cento anni di «Libri di lettere»». En *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, pp. 13-156, 1981.
- RANIERI, Concetta, «Lettere inedite di Vittoria Colonna». *Giornale italiano di filologia*, 31, pp. 138-149, 1979.
- , «Vittoria Colonna: dediche, libri e manoscritti». *Critica letteraria*, XIII, 47, pp. 97-112, 1985
- , «Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano». En M. Santoro (ed.), *La donna nel Rinascimento meridionale. Atti del convegno internazionale, Roma, 11-13 novembre 2009*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, pp. 49-62, 2010.
- REUMONT, Alfred von, *Vittoria Colonna, marchesa di Pescara. Vita, fede e poesia nel secolo decimosesto*. 2ª ed. Trads. Giuseppe Müller & Ermanno Ferrero.

- Torino: Loescher; trad. de *Vittoria Colonna. Leben, Dichten, Glauben im XVI. Jahrhundert*, 1881, 1892.
- RASI, Donatella (ed.), Bernardo Tasso. *Lettere*, vol. I. Bologna: Forni; ed. facsimilar de Giglio 1559, 2002.
- ROSSO, Gregorio, *Historia delle cose di Napoli sotto l'impero di Carlo*. Napoli: Gio. Domenico Montanaro, 1635.
- SABBATINO, Pasquale, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*. Napoli: Ferraro, 1986.
- SEGHEZZI, Anton-Federigo, «Vita di M. Bernardo Tasso». En Giuseppe Comino (ed.), *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*. Padua: Giuseppe Comino, pp. I-LXIV, 1733.
- SERASSI, Pierantonio, «Vita». En Bernardo Tasso. *Rime di M. Bernardo Tasso. Edizione la più copiosa finora uscita. Colla vita nuovamente descritta*, vol. I. Bergamo: Pietro Lancelotto, 1749.
- SOLERTI, Angelo, *Vita di Torquato Tasso*, vol. I. Torino-Roma: Loescher, 1895.
- TACCHI, Pietro-Venturi, «Vittoria Colonna. Fautrice della riforma cattolica. Secondo alcune sue lettere inedite». *Studi e Documenti di Storia*, XXII, pp. 149-180, 1901
- TASSO, Bernardo, *Rime*. 2 vols. Eds. D. Chiodo y V. Martignone. Torino: RES, 1995.
- , *Lettere*. 2 vols. Eds. D. Rasi y A. Chemello. Bologna: Forni; ed. facsimilar de Giglio 1559 y Giolito 1560, respectivamente, 2002.
- , *The Letters of Bernardo Tasso (1549) with an Annotated Translation*. Ed. Christine F. Andrade. Providence : Brown University, 2011.
- THÉRAULT, Suzanne, *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna, châtelaine d'Ischia*. Firenze: Edizioni Sansoni Antiquariato, 1968.
- TOSCANO, Tobia R., «Due allievi di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos». *Critica letteraria*, 16, pp. 739-73, 1988.
- (ed.), Vittoria Colonna. *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos*. Milano: Giorgio Mondadori, 1998.
- , «Tra Ludovico Ariosto e Alfonso d'Avalos: sull'attribuzione del cap. XXVII, "Arsi nel mio bel foco un tempo quieto"». L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento. Napoli: Loffredo, pp. 67-78, 2004.
- , «Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli» [en red]. *e. Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 3. Disponible en <<https://e-spania.revues.org/21383>> (2016-05-07), 2012.
- TORDI, Domenico, «Suplemento». Vittoria Colonna. *Carteggio*. Eds. Ermanno Ferrero & Giuseppe Müller. Torino: Loescher, 1892.
- VARRIALE, Gennaro, «Nápoles y el azar de Corón (1532-1534)». *Tiempos modernos*, 22, pp. 1-30, 2011.
- VECCE, Carlo, «Paolo Giovio e Vittoria Colonna». *Periodico della società storica comense* LIV, pp. 65-93, 1990.

- VIAN, Ana, «Gnophoso contra Dávalos: realidad histórica y fuentes literarias (una alusión oscura en el canto XI de *El Crotalón*)». *Revista de Filología Española*, vol. 61 (1/4), pp. 159-184, 1981.
- VISCONTI, Pietro Ercole (ed.), Vittoria Colonna. *Le rime di Vittoria Colonna corrette su i testi a penna e pubblicate con la vita della medesima*. Roma: Tipografia Salviucci, 1840.
- WILLIAMSON, Edward *Bernardo Tasso*. Roma: Edizioni di Storia e letteratura; ristampa in traduzione italiana di D. Rota, Bergamo, Stefanoni, 1993, 1951.



Otra comedia del Siglo de Oro en busca de autor: *Satisfacer callando o Los hermanos encontrados*

Fernando Rodríguez-Gallego

Universitat de les Illes Balears
f.rodriguez-gallego@uib.cat

Recepción: 26/04/2016, Aceptación: 26/05/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

Los problemas de autoría son frecuentes en el teatro clásico español, y se agravan en el caso de comedias que no han despertado particular interés entre los estudiosos, pues no existen apenas estudios sobre ellas que avalen o discutan una u otra autoría. Así sucede con la comedia titulada *Satisfacer callando o Los hermanos encontrados*, atribuida en el siglo XVII tanto a Lope de Vega como a Agustín Moreto. En este artículo se examinan en detalle ambas autorías, teniendo en cuenta todos los testimonios antiguos conservados de la comedia, y se concluye que no fue escrita por ninguno de los dos, de tal manera que debe engrosar la lista de comedias del Siglo de Oro que están en búsqueda de autor.

Palabras clave

Satisfacer callando; *Hermanos encontrados*; Lope de Vega; Agustín Moreto; Teatro Siglo de Oro; autoría

Abstract

Another Spanish Golden Age comedy in search of an author: Satisfacer callando or Los hermanos encontrados

Problems of authorship are common in the Spanish classical theatre, and are compounded in the case of comedies that have not aroused particular interest among scholars, because there are hardly any studies that support or discuss one authorship or another. This is the case with the comedy titled *Satisfacer callando or Los hermanos encontrados*, attributed in the 17th century both to Lope de Vega and Agustín Moreto. This article examines in detail the two authorships, taking into account all ancient editions and

manuscripts of the comedy which have been preserved, and concludes that it was not written by either, so it should join the list of Spanish Golden Age comedies that are in search of an author.

Keywords

Satisfacer callando; *Hermanos encontrados*; Lope de Vega; Agustín Moreto; Spanish Golden Age Theatre; authorship

Al editor de comedias del Siglo de Oro español se le plantean varios problemas que van más allá de los que pueda ofrecer el texto de la obra objeto de edición. En efecto, la escasa fiabilidad de muchas ediciones de textos teatrales, y los pocos escrúpulos de los impresores que las preparaban, provocan que con cierta frecuencia tanto los datos de imprenta como la propia autoría con que se nos presentan sean falsos o, cuando menos, dudosos. El problema de la autoría es uno de los más graves y, en ocasiones, difíciles de solucionar con los que se encuentran los estudiosos del teatro áureo, y afecta a obras del calibre de *El burador de Sevilla* o *La Estrella de Sevilla*.

En casos como los citados, por tratarse de comedias de gran importancia, existen al menos diferentes estudios que tratan en detalle el problema de la autoría; sin embargo, en lo que respecta a muchos otros textos teatrales áureos, el poco interés que han despertado ha ocasionado también que se hayan mantenido de manera mecánica autorías que, al ser examinadas más en detalle, se revelan como erróneas o dudosas. Así sucede con la comedia que se va a analizar en este artículo, conocida con dos títulos diferentes: *El satisfacer callando y princesa de los montes* (o bien simplemente *Satisfacer callando*) y *Los hermanos encontrados*. En los diferentes testimonios que se han conservado de la obra, se ha atribuido a dos autores diferentes: Lope de Vega y Agustín Moreto; y los pocos estudiosos que se han acercado a ella han tendido a aceptar la autoría de uno u otro según sus propios intereses: los lopistas la atribución a Lope; los moretianos, la de Moreto.

Para poner un poco de orden en la exposición, ofrezco en primer lugar una relación de los principales testimonios que han conservado la comedia, cuatro impresos y cuatro manuscritos, junto a las siglas con las que me referiré a ellos:

- E1 Lope de Vega, *El satisfacer callando y princesa de los montes*, en *Sexta parte de comedias escogidas* (Zaragoza, 1653, ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek / Biblioteca Nacional de Austria). Suelta de 16 hojas carente de paginación o foliación.
- E2 Agustín Moreto, *Satisfacer callando*, en *Parte treinta y siete de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, por Melchor Alegre, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1671, pp. 83-110.
- P Agustín Moreto, *Los hermanos encontrados*, en *Tercera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, por Antonio de Zafra, 1681, pp. 278-309.
- S Agustín Moreto, *Satisfacer callando*, suelta sin datos de imprenta (BNE T/14999/18).
- M1 Agustín Moreto, *El satisfacer callando* (BNE Ms. 17006).
- M2 Agustín Moreto, *Satisfacer callando y Los hermanos encontrados* (BNE Ms. 60746).
- M3 Agustín Moreto, *Los hermanos encontrados* (BNE Ms. 17199).
- M4 Agustín Moreto, *Los hermanos encontrados*, año de 1700 (BNE Ms. 16623).¹

Como puede observarse, de estos ocho testimonios, solo uno, el más antiguo, lo atribuye a Lope de Vega, mientras que los otros siete figuran a nombre de Moreto. En lo que respecta al título, cuatro (tres impresos y uno manuscrito) presentan el de *Satisfacer callando*, tres (uno impreso y dos manuscritos), el de *Los hermanos encontrados*, en tanto que un manuscrito (M2) ofrece la salomónica decisión de incluir los dos. Al tiempo, bajo el título *Los hermanos encontrados* la obra solo ha sido atribuida a Moreto, mientras que con el de *Satisfacer callando* tenemos una atribución a Lope y tres a Moreto.

En todo caso, es la edición príncipe de la comedia la que asigna la obra a Lope, argumento, a primera de vista, de peso. Sin embargo, el mero hecho de que se trate de una suelta incluida en un ejemplar de la muy problemática *Sexta parte* de la serie de *Escogidas* ya debe hacer que se tome el dato con precaución. Como es sabido, existen diferentes ejemplares de la *Sexta parte* que varían entre sí tanto en lo que respecta a los datos de portada como en cuanto a las comedias que contienen, aunque todos ellos coinciden en tratarse de conjuntos de doce sueltas encuadradas juntas. Uno de estos ejemplares es el conservado en la Biblioteca Nacional de Austria (Österreichische Nationalbibliothek) con la signatura *38.V.10.(Vol.6.1653). De acuerdo con los datos de portada, el volumen

1. Agradezco a María Luisa Lobato, directora del grupo moretianos.com, el haberme facilitado copia de todos los testimonios de la comedia, así como el haberme animado a trabajar en ella.

fue compuesto por los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca en Zaragoza en 1653. Don Cruickshank no lo pone en duda, pero indica que todas las sueltas compiladas en el volumen «show signs of having been produced in the same printing-house» (2010: 97), en concreto la de Simón Faxardo en Sevilla. De acuerdo con el estudioso escocés, las sueltas habrían sido impresas por Faxardo en la ciudad andaluza entre 1635 y 1645 aproximadamente.

Cuando la comedia se vuelve a publicar, en 1671 en Madrid, en la *Parte 37* de la misma colección de *Escogidas*, el título se mantiene, aunque reducido, pero cambia la autoría, pues se atribuye en esta ocasión a Agustín Moreto, atribución que se mantendrá en los demás testimonios conocidos. Como analizaremos después, el texto de la comedia se reduce notablemente, y es probable que los responsables de la edición no fuesen conscientes de que existía una anterior con atribución a Lope.

El volumen es un poco extraño. Cuenta con una dedicatoria firmada por Juan de Matos Fragoso, a pesar de lo cual ofrece diferentes problemas de autoría que afectan incluso a comedias del propio Matos. Así, la obra titulada *El amor hace discretos*, atribuida a «un ingenio desta corte», es en realidad *De una causa dos efectos*, de Calderón de la Barca. La titulada *El mejor casamentero* y atribuida a Matos es *La mayor virtud de un rey*, de Lope de Vega.² También atribuida a Moreto está la comedia burlesca *Escarramán*, aunque su más reciente editora, Elena Di Pinto, entiende que posiblemente tanto la autoría como el propio título (que quizá haya sido en realidad *El muerto casamentero*) se deban al propio impresor «a modo de reclamo para el lector» (2005: 551). ¿Era consciente Matos de estos problemas al escribir la dedicatoria y no les dio importancia? ¿Fueron los responsables de la edición los que decidieron manipular las autorías, o se limitaron a respetar las de los testimonios que utilizaron al acometer la edición? En todo caso, puede observarse que se trata también de un volumen poco fiable en lo que respecta a las atribuciones.

El tercer paso importante en la transmisión de la comedia lo constituye la *Tercera parte* de Moreto, de 1681. Se trata del primer testimonio fechado en el que la pieza lleva el título *Los hermanos encontrados*. Como ya apuntó Kennedy en su día, la *Tercera parte* es una de las responsables de los problemas que existen en cuanto a atribuciones y títulos de comedias de Moreto, ya que su editor, Antonio Zafra, «did nothing but gather up the inaccurately printed plays of the *Escogidas* and reprint them with changed titles» (1936: 313, n. 8), situación a la que se ajusta nuestra comedia como un guante. El texto coincide, en efecto, con el de la *Parte 37* de *Escogidas*, aunque se introduce una modificación en el último verso para maquillar el cambio de título. Así, donde los testimonios anteriores leían:

2. Sin embargo, la comedia se incluye en el *Diccionario filológico de literatura española* entre las de Matos «de atribución segura» (Pannarale 2010: 945-946), pero se trata sin duda de la de Lope, de la que se conserva incluso el manuscrito autógrafo del primer acto. Puede verse la reciente edición crítica de Cano Navarro (2015).

CARLOS Y yo, con darte la mano
que te debo, daré fin
al *Satisfacer callando*.

en la *Tercera parte* se lee:

CARLOS Y yo, con darte la mano
que te debo, daré fin
a este prodigioso caso.

En suma, estos tres testimonios nos presentan las tres posibilidades fundamentales de combinación de autoría y título: 1) *Satisfacer callando*, de Lope de Vega; 2) *Satisfacer callando*, de Agustín Moreto; 3) *Los hermanos encontrados*, de Agustín Moreto. Y hasta el momento las teorías al respecto han variado.

En lo que alcanzo, el primero en abordar la cuestión fue Luis Fernández-Guerra y Orbe en su edición de las *Comedias escogidas* de Moreto para la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, 1856). Fernández-Guerra dice haber manejado tanto la *Parte 37* de *Escogidas* como la *Tercera parte* de Moreto, además de dos manuscritos. Por ello resulta sorprendente que considere el citado final de la comedia en la *Tercera parte* como el de «la edición más antigua» y el otro como el de las ediciones «posteriores», de tal manera que el título *Satisfacer callando* «no debe ser el legítimo» (Fernández-Guerra 1856: xxxv). La situación, sin embargo, es exactamente la contraria. En todo caso, la opinión de Fernández-Guerra sobre la comedia no es muy positiva, pues escribe:

Nada tan desarreglado e inverosímil como esta producción, que en lo fantástico del colorido y en la vaga relación entre los incidentes con el asunto principal, tiene todos los visos de un calenturiento delirio (Fernández-Guerra 1856: xxxv).

Pocos años después, en 1860, La Barrera (1860: 452, 456) destaca cómo la comedia está también incluida en el volumen variante de la *Sexta parte* de *Escogidas* de 1653, y llama la atención sobre su doble atribución, aunque sin inclinarse por uno u otro autor. En 1890, Schaeffer trata la pieza en el apartado dedicado a Moreto de su *Geschichte*, pero también indica la anterior atribución a Lope en la «apócrifa» *Sexta parte* de 1653. De acuerdo con Schaeffer (1890: 169), la obra debe ser adjudicada a Lope o, más bien, a un discípulo de este, pero en ningún caso puede ser atribuida a Moreto.

En esta línea, en 1930 González Palencia recoge la comedia en la nueva edición de las obras de Lope para la Academia. González Palencia edita el texto del ejemplar de la *Sexta parte* de *Escogidas* conservado en Viena, indicando en nota las variantes más importantes de la edición de la *Parte 37*. Dada la atribución a Lope presente en el testimonio más antiguo, es aceptada esta por González Palencia, aunque no rechaza la de Moreto presente en *E2* y *P*, pues considera

el texto presente en estas una refundición de la comedia de Lope realizada por Moreto, y explica:

Moreto acorta la comedia, sin más que, por regla general, suprimir pasajes; en algunas ocasiones se ve precisado a refundir el texto, pero son relativamente escasos estos pasajes refundidos. [...] El análisis de la comedia lleva a la misma atribución: la variedad de metros empleados, hasta el verso suelto; el empleo de un cantar de gusto popular [...], la fluidez y facilidad de la versificación, el atrevimiento de las expresiones del gracioso, ponen esta obra en relación directa con otras indudables del Fénix (González Palencia 1930: xxxvi).

Como puede verse, la fiabilidad que otorga González Palencia a las atribuciones de los testimonios antiguos resulta quizá excesiva. Sin embargo, su aportación es extraordinaria, pues se trata de la única edición moderna de la comedia y, aunque con diferentes errores de lectura y sin voluntad de ser crítica, pone al alcance de los lectores su versión larga, la de *E1*, de más difícil acceso al haberse conservado en un ejemplar único, e indica en nota las diferencias más notables de la versión corta, la de *E2* y testimonios posteriores. Quizá espoleado por ello, así como por la reivindicación de la autoría lopianiana, su opinión sobre la pieza difiere sobremanera de la de Fernández-Guerra: «Por la belleza de su factura y lo bien dispuesto de la fábula, parece ser obra de la última época de Lope, sin que haya alusión ninguna que permita suponer la fecha» (González Palencia 1930: xxxvi).

La postura de González Palencia tuvo su influjo inmediato en moretianos como Ruth Kennedy. Esta, ya en su libro sobre Moreto de 1932, compartía la opinión de Schaeffer y creía que debía atribuirse la obra «to some minor dramatist of his school rather than to Lope himself» (1932: 134). Aunque poco después, teniendo en cuenta la edición de González Palencia, se inclinaba por considerar *Satisfacer callando* obra de Lope (1936: 326).³

Sin embargo, y a pesar del aparente consenso que se estaba creando para desposeer a Moreto de la obra, en 1960 la menciona Caldera en su estudio sobre el autor sin hacer ningún comentario en torno a sus problemas de autoría y con el título, además, de *Los hermanos encontrados* (1960: 92). Parece deducirse, pues, que para el estudioso italiano no había duda de la autoría moretiana. En esta línea, también Miazzi y Luca de Tena (1979: 40-41) piensan que la obra es de Moreto.⁴

Por el lado lopianiano, después de la edición de González Palencia el acercamiento a la autoría de la obra se ha hecho desde una postura más *científica*, es decir,

3. En este artículo yerra Kennedy al indicar que los tres manuscritos de la comedia que localizó en la Biblioteca Nacional (nuestros *M1*, *M3* y *M4*) carecen de importancia y al decir que el 17006 (*M1*) «is taken from the *Escogidas*' edition of 1671» (1936: 326). Aunque *M3* y *M4* no tienen, en efecto, relevancia textual, pues derivan de *P*, el texto de *M1*, al contrario, es sin duda el de mayor calidad de la versión corta de la comedia, y en ningún caso puede descender del de *E2*.

4. Tomo la información de Lobato y Martínez Berbel (2010: 1067), pues no he podido consultar el trabajo de Miazzi y Luca de Tena.

atendiendo a criterios objetivos y mensurables. Así, Morley y Bruerton, en su estudio de la cronología de las obras de Lope publicado por primera vez en 1940, tratan la comedia y tienen en cuenta las dos versiones, la larga y la corta, sobre las que indican: «El segundo texto es [...] solo una forma muy abreviada del primero [...] y la estructura permanece inalterada» (1968: 554). Aunque no es su objetivo prioritario, dan argumentos en contra de la posible paternidad de Moreto:

No hay ningún [pasaje en versos sueltos] en las 30 comedias de Moreto; su porcentaje de [romance] es superior y el de sus [redondillas] es inferior. La canción de 8 versos de esta comedia [...] tiene 4 versos más que cualquiera de las que Moreto escribió en esas 30 comedias (1968: 555).

Y, en lo que respecta a una posible autoría de Lope, concluyen: «Puede ser una comedia de Lope refundida. Tal y como se conserva, sin embargo, es dudoso que sea de Lope» (1968: 555), de tal modo que la incluyen en el apartado de «Comedias de dudosa o incierta autenticidad».

En esta perspectiva abunda Arjona, quien, partiendo de la premisa de que «any play attributed to Lope de Vega that contains false Andalusian rhymes is not his or that its text has been altered» (1956: 291), localiza la rima *alteza-montañesa* en una redondilla de *Satisfacer callando* (vv. 2159 y 2162; p. 293b),⁵ lo que vendría a sustentar que la comedia no es de Lope.

Por último, en el reciente *Diccionario filológico de literatura española* se incluye, por un lado, entre las obras de Lope «de dudosa atribución» (Sáez Raposo 2010: 858), y, por otro, se recoge entre las de Moreto como *Los hermanos encontrados* o *Satisfacer callando*, aunque se da noticia de otras opiniones sobre el particular (Lobato y Martínez Berbel 2010: 1067).⁶

Satisfacer callando no ha sido pieza muy estudiada, aunque sí encontramos referencias a ella en el libro que dedica Antonucci al salvaje en el teatro del Siglo de Oro, así como en el de Kaufmant sobre la poética de los espacios naturales en la comedia nueva. Aunque ninguno de ellos tiene como objetivo fundamental aspectos relacionados con bibliografía o crítica textual, sí se exponen posturas más sensatas que las defendidas en ocasiones en trabajos más centrados en el ámbito bibliográfico, o bien en estudios generales sobre Lope o Moreto. Así, Antonucci dedica a nuestra obra unas líneas en su libro en el apartado de «dramaturgos de la generación de Lope de Vega», e indica con lucidez que de la comedia «desconocemos el autor», pues «ha sido atribuida a Moreto o a Lope de Vega, pero sin razones ciertas» (1995: 161).

5. La numeración de página se refiere a la edición de González Palencia, para una más fácil localización por parte de los lectores interesados.

6. No se indica, sin embargo, que la obra fue recogida también en el ejemplar vienés de la *Sexta parte* de *Escogidas* y, por error, se apunta que fue atribuida a Lope en la *Parte 37* de la misma colección. Cabe también indicar que la obra carece de ficha en la base de datos de Artelepe.

Kaufmant, por su parte, al exponer el corpus con el que va a trabajar, hace referencia a cómo, además de trabajar con obras de los autores mayores, también se servirá de otras de dramaturgos menos importantes, e incluso «des pièces d'attribution douteuse ou encore certaines pièces dont Morley et Bruerton soupçonnent qu'elles sont une réécriture du XVII^e siècle. C'est le cas le plus probable de *El labrador de Tormes* ou de *El satisfacer callando y princesa de los montes*» (2010: 5). A la datación y autenticidad de las comedias que maneja en su corpus dedica un anexo en el que, con respecto a nuestra comedia, reproduce la opinión de Morley y Bruerton ya citada aquí (2010: 536).⁷

Más discutibles resultan, sin embargo, unas afirmaciones que realiza Kaufmant sobre la transmisión de la comedia tratando de la representación del monte en escena. Se refiere a los versos «Subí yo las breves gradas / desta apacible escalera» (vv. 1869-1870; p. 290a), y señala:

Cette hypallage méthatéâtrale qui associe une qualité du *monte* poétique à la réalité scénique de l'escalier est une explication du discours, un appauvrissement du texte dramatique qui prouve combien le texte qui a servi de base à l'édition n'est pas œuvre d'un grand dramaturge comme Lope mais bien la *refundición* dont parlent Morley et Bruerton (2010: 389).

Kaufmant compara entonces brevemente los diferentes testimonios de la comedia y sospecha de los fragmentos presentes solo en la *Parte VI* de *Escogidas* (*E1*) y no en los demás testimonios. Por ello, considera que

Cette édition de Saragosse correspondrait plutôt à une version arrangée du metteur en scène ou à une copie de *memorió*n pour un public provincial ou moins habitué aux conventions de représentation, semblable à celle décrite par Ruano de la Haza d'une copie de *Peribáñez* par un *memorió*n qui accentue tout le symbolisme scénique en le soulignant par le texte dramatique (2010: 390).

Páginas después (2010: 406) insiste en la misma idea. Pero, como habrá ocasión de comprobar más adelante, es, sin embargo, el texto de *Escogidas VI* el más completo que ha llegado hasta nosotros, a pesar de que probablemente haya sufrido también algún tipo de corte. El resto de la tradición sí se corresponde con una versión muy reducida por la probable acción de un *autor* de comedias. Cuestión diferente es que ese *autor* haya sido perspicaz a la hora de recortar la obra, acaso *mejorándola*.

En suma, de acuerdo con lo que se ha expuesto, parece haber elementos suficientes para al menos dudar de las diferentes autorías propuestas para la comedia, y así lo han hecho rigurosamente tanto Antonucci como Kaufmant

7. En todo caso, y quizá por un pequeño desliz en la revisión, Kaufmant no es en ocasiones del todo coherente en lo que respecta a la autoría de la comedia. Así, dando ejemplos de «rencontres amoureuses dans le *monte* chez Lope», se refiere tanto a *La fe rompida* como a *El satisfacer callando* (2010: 19).

en sus estudios citados, siguiendo la estela de opiniones como las de Schaefer y Morley y Bruerton. Sin embargo, en otros trabajos parece haberse hecho caso omiso, al tiempo que los dos títulos con los que ha sido conocida la obra se han seguido utilizando indistintamente. Por ello, aprovechando todos los datos contrastables que han sido aducidos con respecto a la comedia o que puedan afectarle, entiendo que pueden establecerse conclusiones fiables con respecto a varios, si no todos, los aspectos que han sido objeto de discusión. Para ello, me basaré también, como aspecto novedoso, en el completo cotejo realizado de los testimonios conservados, labor que permitirá sustentar algunas de las conclusiones que se alcancen.

Comenzaré por la cuestión del doble título, que en realidad no ofrece mayor problema. A pesar de la cierta preponderancia mantenida por el de *Los hermanos encontrados*, sobre todo entre los moretianos, por ser el recibido por la comedia en la *Tercera parte* de Moreto (*P*), debe este ser descartado, ya que, al margen de la *Tercera parte*, no cuenta con ningún aval, interno ni externo. En primer lugar, debe destacarse que la noticia más antigua sobre la comedia que ha sobrevivido, y la única relativa a su representación, se refiere a la existencia en el repertorio de la compañía de Juan de Acacio, en 1627, de una comedia titulada *Satisfacer callado* (*sic*).⁸ El mismo título es el que encontramos en los testimonios más antiguos y fiables: por un lado, la edición *princeps* recogida en el ejemplar vienés de la *Sexta parte* de *Escogidas*, con atribución a Lope y que contiene la versión larga, y, por otro, la edición contenida en la *Parte 37* de *Escogidas* (*E2*) y el Ms. 17006 de la BNE (*M1*), ambos con la versión corta y atribución a Moreto, aunque se trata de testimonios independientes.

El propio texto de la comedia avala este título. Al margen de su último verso, que se cambia en *P*, son habituales las referencias al motivo del *satisfacer callando*: «que a lo menos con callar / te podré satisfacer» (p. 273); «Y después quiero / satisfacerte callando» (p. 301); «con su abrazo / callando me ha satisfecho» (p. 302b). Frente a esto, el título de *Los hermanos encontrados* no tiene ninguna base interna y en realidad no se corresponde con el argumento de la comedia. Este paratexto parece dar a entender que, después de diversas peripecias, dos hermanos se reencuentran o reconocen, dentro de la tradición bizantina; y aunque, en efecto, en la obra hay abundantes encuentros, reencuentros y anagnórisis, ninguno se corresponde con hermanos, pues los dos hermanos que se enfrentan desde el comienzo de la obra, gemelos además, saben perfectamente que lo son. De hecho, la única manera de justificar el título *Los hermanos encontrados* sería entender *encontrados* como ‘enfrentados’, ‘opuestos’, lo que parece

8. Tomo la noticia del DICAT (Ferrer Valls 2008).

9. En este pasaje, los testimonios de la versión corta leen «que a lo menos con callar / te pueda favorecer», con lo que se pierde la evidente alusión al título, incluso en aquellos que mantuvieron el de *Satisfacer callando*. Por razones desconocidas, en este lugar González Palencia edita según *E2*, aunque indica en nota la lección de *E1*.

muy forzado, y aun así gran parte del argumento de la comedia no quedaría reflejado en el título.

En suma, debe concluirse que el título *Los hermanos encontrados* se le dio a la comedia en la *Tercera parte* de Moreto —en la línea de lo apuntado por Kennedy en la cita reproducida más arriba— para fingir un carácter novedoso de la comedia del que realmente carecía, y el cambio se hizo, además, con poco cuidado, cambiando tan solo la referencia al título en el último verso y proponiéndose otro que no se ajusta bien al contenido. Así, hay que darle la vuelta al pasaje de Fernández-Guerra citado anteriormente: el único título legítimo de la comedia es *Satisfacer callando* y debe rechazarse el de *Los hermanos encontrados*.

Más complejo es el problema de la autoría, aunque al menos ahora contamos ya con bastantes datos que nos permiten poner un poco de orden en la cuestión. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que la comedia ya estaba escrita en 1627, de acuerdo con la noticia mencionada antes, según la cual en ese año la pieza pertenecía al repertorio de la compañía de Juan Acacio. Tal fecha temprana encaja bien con la presumible datación de la edición príncipe de la comedia (al menos entre las conservadas), la incluida en el ejemplar vienes de la *Sexta parte* de *Escogidas*. Como se indicó ya, aunque la portada del tomo pueda ser genuina, este se compone de doce sueltas, debidas todas a ellas a la imprenta sevillana de Simón Faxardo, según ha expuesto Don Cruickshank (2010). De acuerdo con él, estas sueltas, de características tipográficas similares, debieron de haber sido impresas a finales de los años 30 o a principios de los 40.

Así, y teniendo en cuenta que Agustín Moreto nace en 1618, se evidencia la primera conclusión que debemos extraer: es imposible que Moreto haya compuesto la comedia, al menos tal y como debía de estar en el repertorio de Acacio y tal y como fue impresa en la suelta de Faxardo. Sin embargo, González Palencia, el primero en comparar la versión larga de *E1* con la corta de *E2*, creyó que Moreto sí podía ser el autor de esta última, que sería una «refundición» de la que González Palencia consideraba salida de la pluma de Lope. Cabe detenerse un poco en esta opinión del ilustre erudito.

De acuerdo con el texto de la comedia que se puede reconstruir a partir de los testimonios que han llegado hasta nosotros, alcanza este los 2789 versos. Tal número se consigue gracias a la combinación de los diferentes testimonios, pues todos ellos están, en mayor o menor medida, incompletos, aunque sí se puede hablar de una versión larga, la de *E1*, y de una corta, la contenida en los demás testigos. La mayor parte de los versos suprimidos en la versión corta no han dejado huella en el texto; es decir, se trata de cortes limpios, no perceptibles ni por medio de la métrica ni por la coherencia sintáctica. Parecen haber sido realizados con el fin de acortar la comedia. En total, 566 versos de *E1* fueron eliminados en la versión corta sin afectar a métrica o sentido. A estos cabe sumar otros 136 versos cuya supresión motivó algunos leves retoques en los versos adyacentes para que la omisión no se percibiese. Así sucede, por ejemplo, en el siguiente pasaje:

E1

sabed que el príncipe Carlos,
 cuando del mar la violencia
de sus levantadas olas
llegaba a las nubes densas
y el viento en favor del agua
daba asaltos a la tierra,
 con su perdido bajel
 dio al través en unas peñas
 (vv. 1831-1838, p. 289b)

E2 et alii

sabed que el príncipe Carlos,
de entre las olas soberbias,
 en un perdido bajel
 dio al través en unas peñas

Puede observarse cómo son suprimidos cuatro versos de *E1* y otro se reescribe por completo, o, dicho de otro modo, cinco versos de *E1* se condensan en solo uno de la otra rama para que la omisión no se perciba.

En suma, son nada menos que 732 versos los que se pierden en la versión corta, lo que deja la comedia en poco más de 2000. Pero no se puede hablar de errores de transmisión (solo un verso, el 190, parece faltar de la rama corta por error), sino más bien de cortes conscientes, ejecutados probablemente por algún director de compañía que quiso acortar la representación. Al tiempo, y teniendo en cuenta la rama corta, también se aprecia la ausencia de 31,5 versos en *E1*. De ellos, 11,5 faltan por evidente error, pues se altera la métrica de los respectivos pasajes, y no siempre son recuperables a partir de la versión corta, pues dos de ellos se encuentran en secuencias ausentes de esta. Otros 20 versos no presentes en *E1*, pero sí en la versión corta, también parecen haberse perdido en *E1* por error, pues, aunque su ausencia no afecta a la métrica, deja los respectivos pasajes afectados con poco sentido. Es decir, no parece tratarse de versos añadidos en la versión corta, sino de versos originales que se perdieron en *E1* y pervivieron en la otra rama. Sirva el siguiente ejemplo:

E2 et alii

NEREIDA Qué importa que mujer sea
 si por muchos hombres valgo
y depongo los respetos
y renuncio los recatos
que como a mujer me debes.
 FADRIQUE *Aun de esa suerte obligado...*
 AURORA Calla, Fadrique, que es mengua
 que tu opinión y tu brazo [...]
 (vv. 2696-2703, p. 301b)¹⁰

E1

NEREIDA Qué importa que mujer sea
 si por muchos hombres valgo.
 AURORA Calla, Fadrique, que es mengua
 que tu opinión y tu brazo [...]

Como puede observarse, la ausencia de cuatro versos en *E1* no afecta al romance; sin embargo, el inicio de la réplica de Aurora, «Calla, Fadrique», carece

10. En este pasaje González Palencia omite por error el verso puesto en boca de Fadrique.

de sentido en *E1*, pues Fadrique no interviene. Los versos de la rama corta, en los que sí comienza a hablar Fadrique, parecen haberse perdido de *E1* por error.

Estas diferencias en cuanto a supresión de versos son las más importantes y llamativas entre ambas versiones y no parecen autorizar a hablar de refundición, sino más bien de *ajuste*, probablemente ante una puesta en escena de la comedia. Sin embargo, existen también otras variantes, no muy abundantes pero sí llamativas, en las que sí se podría hablar de refundición. Se trata de versos que varían por completo en ambas ramas, aunque su número no es elevado: hasta un total de 42 versos de *E1*, que se transforman en 39 diferentes de *E2* y testimonios similares. Así sucede en el siguiente pasaje, unos versos puestos en boca de Nereida, que desea acudir a la guerra:

<i>E1</i>	<i>E2 et alii</i>
Desta suerte nacida y desdichada, fui de un hombre burlada; aborrecí sus nombres, y, viendo en mí valor de muchos [hombres,	De esta suerte he nacido desdichada; fui de un hombre burlada; aborrecí sus nombres, y, viendo en mí valor de muchos [hombres,
tantos hombres, y más matar quisi[e]ra que da rayos ¹¹ de luz la cuarta esfera. <i>Licencia, pues, su alteza me conceda de que, ya que no pueda hasta estar enseñada vestir el peto y esgremir [sic] la espada pueda con fuerza doble flechar el arco y revolver el roble. Verá si en las mujeres porque ha sido no empezado el valor está escondido.</i> (vv. 2227-2240, p. 294b)	tantos hombres, y más matar quisiera que da rayos de luz la cuarta esfera. <i>Y, queriendo lograr esta ventura sin que fuese locura en el modo aparente, sabiendo que juntabas tanta gente para tan gran jornada, vine determinada a servirte con plaza de soldado, y esto tus capitanes me han negado.</i>

Como puede observarse, ocho versos de *E1* son sustituidos por ocho por completo distintos en la otra rama. En esta se hace referencia explícita a la jornada de Cerdeña, así como a una negativa de los capitanes que no se menciona en *E1*. La versión de *E1* parece ser la original, pues a continuación el duque responde a Nereida «darete esa licencia», licencia pedida por Nereida explícitamente en *E1* en un verso («Licencia, pues, su alteza me conceda») que se modificó en la versión corta. Así, parece que el pasaje de *E1* se alteró quizá para clarificar el pasaje, que tal vez se considerase oscuro tal y como está en la versión de *E1*, o que incluso se hubiese corrompido más en algún testimonio intermedio perdido que sirvió de base a la versión corta.

En suma, encontramos que las variaciones entre ambas versiones se refieren en primer lugar a la presencia en *E1* de más de 700 versos suprimidos en la rama

11. rayos] rayas *E1*

corta, así como a un puñado de versos, menos de 40, modificados por razones desconocidas, junto a otras variantes de menor entidad. No da la impresión, pues, de que la versión corta se deba a la intervención de un dramaturgo que quiso hacer una refundición de la comedia: estamos lejos de ejemplos clásicos como las versiones realizadas por Calderón de la Barca de obras como *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra* o *La niña de Gómez Arias*, que son comedias por completo nuevas con respecto a aquellas, de igual título, que les sirvieron de base; y, sin salirnos de Agustín Moreto, estamos lejos también de casos como los de sus comedias *La misma conciencia acusa* o *No puede ser*, que refunden, respectivamente, las piezas *El despertar a quien duerme* y *El mayor imposible*, de Lope. Ambas refundiciones han sido estudiadas por Di Pinto (2010 y 2011), quien señala: «bien puede decirse que Moreto parece tener ante sus ojos la comedia de Lope para crear una nueva deliberadamente, por lo tanto me parece más oportuno hablar de “versión” que de “refundición”» (2011: 109).

Es decir, se trata de situaciones que se alejan por completo de la que plantea *Satisfacer callando*, en la que parece tratarse más bien de la acción de un *autor* de comedias que, con vistas a una representación de la obra, quiso reducir su extensión, y por ello habría suprimido diferentes versos, realizando en ocasiones las modificaciones necesarias para que la supresión no se percibiese. Además, modificó algunos otros versos, por razones desconocidas, aunque presumiblemente para clarificar pasajes que le debían de resultar oscuros. Estas alteraciones, introducidas en algún manuscrito en forma de atajos y tachaduras, pasaron a testimonios posteriores, tanto manuscritos como impresos, que constituyen la rama corta.¹²

De todos modos, debe indicarse que, tal y como ha llegado a nosotros la comedia, no se puede decir que un testimonio, *EI*, la haya conservado más o menos íntegra, al margen de puntuales omisiones y errores, mientras que en la rama corta sobrevivió una versión reducida con vistas a una puesta en escena. De acuerdo con los indicios de que disponemos, debemos concluir que también *EI* refleja una versión mutilada en un grado difícil de establecer. Pocos párrafos antes indicamos que en *EI* faltan veinte versos con respecto a la rama corta sin que tal ausencia se refleje en irregularidades métricas. De ellos, doce, más de la mitad, se concentran en la tercera jornada. Y este hecho apunta ya a que el último acto de la pieza también parece haber sido recortado en gran medida.

12. Se trata de un fenómeno habitual, y no son pocos los ejemplos de obras teatrales de la época de las que se han conservado versiones cortas debidas a la intervención de las compañías. Un ejemplo precioso lo constituye *Basta callar*: de ella existe una versión larga, contenida en el manuscrito Res.91 de la BNE, y una corta, recogida en el ms. 17069 también de la BNE y publicada por Vera Tassis en la *Verdadera quinta parte* de Calderón. Pues bien, todos los pasajes no presentes en la versión corta están atajados en el manuscrito Res.91, lo que indica que no debieron de ser copiados en algún testimonio posterior, de donde pasaron a otros. Ejemplos similares se aprecian en la tradición textual de *La desdicha de la voz* o *El secreto a voces*, también de Calderón.

En efecto, la comedia, tal y como es posible reconstruirla hoy a partir de los testimonios disponibles, alcanza 2789 versos. De ellos, 916 pertenecen a la primera jornada, 1110 a la segunda y tan solo 763 a la tercera, que es, por tanto, 153 versos más corta que la primera, y nada menos que 347 versos más corta que la segunda. Da la impresión, pues, de que la versión contenida en *E1* también ha sido reducida en una medida difícil de establecer, pero quizá en torno a los 200 versos, que aproximarían la extensión de la comedia a los 3000 que eran habituales entonces. Esos 200 versos quizá se hayan suprimido en algún manuscrito, o bien incluso ya en la imprenta, para hacer encajar el texto en los pliegos disponibles. De estos versos perdidos en la tercera jornada en *E1*, solo doce sobrevivieron en los testimonios de la rama corta.

Esta diferente extensión de las jornadas también se refleja en los cortes realizados en la versión breve. Así, mientras en la primera se suprime un total de 286 versos y en la segunda, la más larga, de 322, en la tercera solo se eliminan 124, de tal manera que la extensión de las tres jornadas queda en la versión corta algo más equilibrada: 630 + 788 + 639. En todo caso, entre las ramas larga y corta parece haber habido algún antecedente común, ya parcialmente mutilado, del que deriven tanto la edición de *E1*, por un lado, como los testimonios de la versión corta, por otro. Eso explicaría que la supuesta omisión de unos 200 versos en la tercera jornada sea común a todos los testimonios, aunque también que al menos 12 versos de la tercera jornada perdidos en *E1* sobrevivieran en la versión corta.

Las presumibles supresiones realizadas también en *E1* en la tercera jornada confirman una hipótesis apuntada por Cruickshank con respecto a todas las sueltas recogidas en el ejemplar vienés de la *Sexta parte* de *Escogidas* que también ha conservado la de *Satisfacer callando*. El erudito escocés observó que todas estas sueltas, excepto la de *Los encantos de Medea*, tienen de colación A-D⁴ (16 hojas), lo que hace sospechar que probablemente algunas fueron mutiladas, como sucede con *Vengarse con fuego y agua*, versión de *A secreto agravio secreta venganza* que tiene casi 200 versos menos que la publicada en la *Segunda parte* de Calderón. Cruickshank calcula que, con ese número máximo de hojas, a dos columnas por hoja y 42 líneas por columna, el máximo posible era de 2688 líneas por comedia, lo que, unido a los encabezamientos, acotaciones, etc., dejaría las comedias en unos 2600 versos (2010: 96). En lo que respecta a *Satisfacer callando*, el texto de la suelta vienesa (*E1*) alcanza 2758 versos, es decir, 158 más que el supuesto límite establecido por Cruickshank. Pero la explicación es sencilla, ya que, frente a las 42 líneas por columna de las que partía Cruickshank para su cálculo, en la suelta de *Satisfacer callando* se alcanzan las 46 líneas por columna, lo que también da fe de lo apretado del texto, de difícil lectura en muchos lugares. Sin embargo, la sospecha de Cruickshank sí parece confirmarse, dado el desequilibrio ya tratado entre la tercera jornada y las dos anteriores en cuanto a su extensión.

En todo caso, y de acuerdo con el cotejo realizado y con los datos expuestos, debe desestimarse la teoría de las dos versiones de la comedia, cada una de las cuales tendría distinta autoría. La comedia es solo una, aunque de ella sí

han llegado hasta nosotros dos versiones: una larga, la de *EI*, presumiblemente también reducida ya en su tercera jornada, y otra 700 versos más breve, la de los demás testimonios, probable resultado de la acción un *autor* de comedias que quiso reducir la extensión de la obra con vistas a alguna puesta en escena. Hay que descartar, pues, que haya sido Moreto el responsable de la versión corta de la comedia, pues no se corresponde con una refundición total que pudiese atribuirse a un dramaturgo con voluntad artística.

Así, solo queda por dilucidar la posibilidad de que la obra haya sido compuesta por Lope de Vega, de acuerdo con la autoría indicada en su edición príncipe, la suelta debida a Faxardo. Como es sabido, el impresor sevillano era muy poco fiable en lo que respecta a las autorías de las ediciones que salían de su imprenta (puede verse, por ejemplo, Cruickshank 1981), lo que ya debe alertarnos sobre la posibilidad de que la comedia no sea de Lope. En el repaso realizado en páginas anteriores, observamos que González Palencia no dudaba de la autoría lopiana de la pieza (al menos de la versión larga), mientras que Schaeffer o Kennedy se inclinaban por la autoría, bien de Lope, bien de un discípulo de este. En todo caso, se basaban en el hecho de que a Lope se atribuía la edición príncipe y en su propio gusto particular. Posteriormente pudimos acudir a estudios más documentados y rigurosos, en especial el fundamental de Morley y Bruerton sobre la cronología de las obras de Lope. Estos estudiosos analizaron también *Satisfacer callando* y concluyeron, como ya vimos, que en su estado actual era dudoso que la obra fuese de Lope, opinión sobre la que abundó Arjona al localizar una rima andaluza en el texto de su obra, lo que a su juicio impide que se trate de una obra de Lope. Dado, además, que el título de la comedia no fue incluido por Lope en ninguna de sus dos listas del *Peregrino* y que el único dato que permite atribuirla al Fénix es que a su nombre figura la comedia en la suelta debida a Faxardo, cuya falta de rigor al respecto es notable, no cabe también sino aceptar, en vista de las evidencias de que disponemos, que la obra tampoco salió de su pluma. La comedia debió de haber sido compuesta por otro ingenio de la época, cuya no suficiente celebridad a ojos de Faxardo hizo que este la publicase a nombre de un autor todavía con más gancho, Lope de Vega, que acababa de morir, de acuerdo con las fechas de edición barajadas por Cruickshank.

Así, y volviendo a las preguntas que se formulaban al principio del artículo, podemos concluir con las siguientes respuestas. En primer lugar, los títulos *Satisfacer callando* y *Los hermanos encontrados* no esconden dos obras o dos versiones diferentes que quepa atribuir a dos autores distintos, según hacía González Palencia. La obra es una sola, aunque de ella conservamos una versión larga contenida en la edición príncipe, y una sensiblemente más corta recogida en los demás testimonios. Según se analizó en su lugar, es probable que la obra contase originalmente con unos 3000 versos. De ellos, algo más de 200 se perdieron ya en la edición príncipe de la comedia, mientras que recortes posteriores debidos posiblemente a un *autor* de comedias redujeron la obra aún más, hasta dejarla en poco más de 2000 en su versión corta.

En segundo lugar, debe descartarse *Los hermanos encontrados* como título variante. De acuerdo con las evidencias a nuestro alcance, el único título correcto de la obra es *Satisfacer callando*, con su variante larga *El satisfacer callando y princesa de los montes*. El de *Los hermanos encontrados* parece deberse a la exclusiva responsabilidad de Antonio Zafra, compilador de la póstuma y poco fiable *Tercera parte* de Moreto.

En tercer lugar, los datos a nuestra disposición obligan a descartar tajantemente la autoría de Moreto, dado que la obra ya circulaba al menos en 1627, de acuerdo con una noticia sobre la comedia fechada en ese año. Al tiempo, la autoría de Lope, fundamentada tan solo en la suelta debida a Faxardo, impresor conocido por el poco rigor del que hacía gala a ese respecto, también ha de ser descartada, en consonancia con el análisis métrico de Morley y Bruerton y la posterior aportación de Arjona.

En suma, *Satisfacer callando*, desposeída de los dos autores que le habían dado las malas artes editoriales del siglo xvii, debe pasar a engrosar ese voluminoso apartado de comedias en busca de autor, tan importante para hacerse una cabal idea de lo que fue el teatro español del Siglo de Oro.

Bibliografía

- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA, 1995.
- ARJONA, J. H., «False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and Their Bearing on the Authorship of Doubtful Comedias», *Hispanic Review*, 24.4, 1956, pp. 290-305.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860.
- CALDERA, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1960.
- CANO NAVARRO, José (2015): ver Vega Carpio, Lope de, *La mayor virtud de un rey*.
- CRUICKSHANK, Don W., «The First Edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 443-467.
- , «The Problem of the *Sexta parte de comedias escogidas*», *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 87-113.
- DI PINTO, Elena, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- , «El arte de la “refundición” según Moreto (II): *El mayor imposible*, de Lope de Vega, vs. *No puede ser*, de Moreto», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, coord. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, vol. 2 (CD-Rom), pp. 409-416.
- , «El arte de la refundición según Moreto (I): *El despertar a quien duerme*, de Lope de Vega vs. *La misma conciencia acusa*, de Moreto», en *Compostella Aurea, Actas del VIII Congreso de la AISO*, coords. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, pp. 107-114.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis (ed.), *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT). Edición digital*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1930): ver Vega Carpio, *El satisfacer callando y princesa de los montes*.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la «comedia nueva»*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, 1932.
- , «Manuscripts Attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional», *Hispanic Review*, 4.4, 1936, pp. 312-332.
- LOBATO, María Luisa, y Juan Antonio MARTÍNEZ BERBEL, «Moreto y Cabaña, Agustín», en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, dir. P.

- Jauralde Pou, coord. D. Gavela y P. C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, vol. I, pp. 1049-1082.
- MIAZZI CHIARI, Maria Paola, y Blanca LUCA DE TENA, *Don Agustín Moreto y Cavana. Bibliografía crítica*, Milano, Franco Maria Ricci, 1979.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PANNARALE, Marco, «Matos Fragoso, Juan de», en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, dir. P. Jauralde Pou, coord. D. Gavela y P. C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, vol. I, pp. 939-957.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Lope de Vega Carpio, Félix», en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, dir. P. Jauralde Pou, coord. D. Gavela y P. C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, vol. I, pp. 743-886.
- SCHAEFFER, Adolf, *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, zweiter Band: *Die Periode Calderón's*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1890.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El satisfacer callando y princesa de los montes*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, tomo IX, ed. Ángel González Palencia, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 265-302.
- , *La mayor virtud de un rey*, ed. José Cano Navarro, en *La vega del Parnaso*, tomo I, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 391-535.



La amistad en la poesía de Francisco de Aldana

Adalid Nieves Rojas

Universitat de Girona
adalid_nieves@hotmail.com

Recepción: 06/06/2016, Aceptación: 07/07/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

En este artículo se comprueba que la compleja línea evolutiva de la poesía de Francisco de Aldana puede analizarse también desde la vertiente de la amistad. Su concepción de la misma varía según la época y el contexto: desde la sensualidad de su juventud florentina, a la consideración de la *amicitia* clásica, actualizada en el XVI, hasta llegar a la idea, más espiritual, de la *caritas*. Asimismo, se destacan las referencias clásicas que hay tras las diferentes manifestaciones de amistad en los versos del poeta, sin olvidar aspectos de la influencia de un contemporáneo como Benedetto Varchi, todavía no tenidos en cuenta.

Palabras clave

Francisco de Aldana; sensualidad; bucolismo; *amicitia*; neoplatonismo; poema elegíaco; Benedetto Varchi

Abstract

Friendship in the poetry of Francisco de Aldana

In this article we look at how the complex line of evolution in the poetry of Francisco de Aldana can also be analysed from the angle of friendship. His conception of friendship varies according to the time and the context: from the sensuality of his Florentine youth to the consideration of classical *amicitia*, revived in the sixteenth century, to the more spiritual idea of *caritas*. Classical references behind the different manifestations of friendship in the lines of poetry are also highlighted, taking into account for the first time aspects of the influence of his contemporary Benedetto Varchi.

Keywords

Francisco de Aldana; sensuality; bucolicism; *amicitia*; neoplatonism; elegiac poem; Benedetto Varchi

En la *Respuesta a Cosme de Aldana*, su hermano Francisco evocaba, desde «la tenebrosa noche» de Flandes, los tiempos de juventud, amor y amistad a la ribera del Arno.¹ Son versos que reconstruyen a vuelapluma ese contexto florentino del que apenas hay noticia, y que constituye el lugar en el que da comienzo su andadura poética. Escritos desde la nostalgia, son también índice de un cambio de percepción. La vida arcádica que recrean, incluye, como era de esperar, un monte y un valle, un amor —Galatea— y la presencia inestimable de los amigos. La serenidad estoica y el goce epicúreo se combinan desde la lejanía a partir del recuerdo: «Y bien me acuerdo yo que allá en el monte / y allá en el valle, a la ribera del Arno [...] / delante de mi Hernadio, cara prenda / del alma mía, delante de mi Silvio y de mi Arceo, / solía cantar mi musa tan suave / que todos me decían: “Pastor Aldino, / ¡viváis, podáis vivir mil y mil años!”» (vv. 81-90).² Aldana no prescinde aún, en este punto central de su trayectoria vital y poética, de las potencias relacionadas con el *sensus communis*, esto es, la memoria y la imaginación, ni del amor entendido como *cupiditas*, en el sentido de que continúa supeditado a los *sensibilia*. Ahora bien, a partir de la *Respuesta a Cosme*, como ya se ha notado, se inicia «un desapego horaciano que culmina, a través de la amistad, en la comunidad contemplativa de la *Epístola a Arias Montano*»³ (desapego que se presagiaba en las *Octavas sobre el bien de la vida retirada*), lo cual implica un desplazamiento con respecto al amor sensitivo (profano) y, a la vez, una inclinación hacia el amor intelectual (sacro). Pero del mismo modo que se produce esta deriva hacia el animismo religioso (en detrimento del animismo laico), también es cierto que el amor que se baraja en la *Respuesta a Cosme*, entendido como *cupiditas*, es al mismo tiempo *amor amicitiae*, amistad aristotélicociceroniana que empieza a cultivarse, sobre todo, a partir de los primeras ausencias de Florencia. De esto último debe deducirse que, hasta llegar al *amor amicitiae* que refieren los posesivos de la onomástica pastoril de la *Respuesta* (así como la imagen de la charla amistosa que perfila el primer verso —«En amigable estaba y dulce trato»—) ha habido también, bajo la forma general de lo que podríamos denominar «amor humano» (desarrollado siempre en el ámbito del animismo laico), un cambio de tendencia en el tratamiento de la amistad. Es decir: a la dulzura y delicadeza que el poeta atribuye a la amistad a partir de un determinado momento les precede el deseo frenético del bucolismo amoroso, la *feritas* por la que se goza la presencia física y por la que se llora su ausencia, el *érôs* que constituye una exageración (*hyperbolê*) de la *philia*. Centrémonos, pues, de entrada, en este primer estadio —sensual— del ejercicio de la amistad, que

1. El presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI2015-65093-P («Garcilaso de la Vega en Italia. Estancia en Nápoles») financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2. Francisco de Aldana (1985: 279). Todas las citas de la poesía de Aldana proceden siempre de esta edición.

3. José Lara Garrido (1985: 70). Las citas del crítico pertenecen a la «Introducción» de su edición de Aldana.

se desarrolla en la poesía pastoril que Aldana escribe en su juventud florentina, y en paralelo con la estrictamente amorosa.

Amistad y amor a lo sensual

El poema XIV (según la ordenación propuesta por Lara Garrido) es el primero que Aldana dirige a un amigo, cuyo nombre, Frónimo, nos sitúa en el ámbito privado de la comunidad pastoril. Su principal interés radica en la puesta en marcha de una de las dialécticas más recurrentes de la obra de Aldana: la dialéctica de presencia/ausencia. La imposibilidad de negar el cuerpo amado fuerza el llanto compartido de los dos amigos, que se compadecen mutuamente:

¿Quién podrá sin un ¡ay! del alma enviado,
Sin lágrimas echar de ciento en ciento,
Sin tanto sospirar que pueda el viento
Las ondas contrastar del mar airado,

Quién podrá, digo, ¡ay miserable hado!,
Sin dar de sí tan alto sentimiento,
Las dudas declarar de aquel tormento
Que oprimir nuestras almas no ha dudado?

Juntos llorar, mi Frónimo, el ausencia
De mi sol y tu luz, ya nos conviene
Más que alma de infernal peso afligida,

Que si consiste en sola la presencia,
Nuestro vivir, de quien sin él nos tiene,
Ausente, ¿quién sabrá qué cosa es vida?

Carlos Ruiz acertó al ver en este poema el llanto a «la sombra de Garcilaso».⁴ Aunque no precisara más, es muy probable que Ruiz tuviera en mente la *Égloga II*, y el «daño» que Albanio, a petición de Salicio, comparte con este. Garcilaso sería así el modelo hacia el que mira el Aldana juvenil cuando concibe la amistad como refugio de los males que produce la concupiscencia.⁵ Es cierto que Aristóteles ya había mencionado la necesidad de los amigos en el infortunio, pues «los afligidos se sienten aliviados cuando los amigos comparten sus penas» (*Et.*

4. Carlos Ruiz Silva (1981: 104).

5. Los versos siguientes, en boca de Salicio, son un claro precedente del tema del llanto compartido entre amigos que posibilita sentirse vivo en la muerte que provoca la ausencia de la amada: «¿Piensas que tu tormento como nuevo / escucho, y que no pruebo por mi suerte / aquesta viva muerte en las entrañas? Si ni con todas mañas o experiencia / esta grave dolencia se desehecha, al menos aprovecha, yo te digo, para que de un amigo que adolesca / otro se condolesca, que ha llegado / de bien acuchillado a ser maestro» (*Égloga II*, vv. 245-355).

Nic. IX, 11, 1171a, 25-30);⁶ pero en «su insistencia en la corporeidad»⁷ (*fiero desear*, según Albanio), nuestro poeta sufre y comunica la pena de su ausencia a la manera de los personajes garcilasianos.⁸

Conviene no olvidar, sin embargo, que la necesidad de la presencia física de lo amado denota, como muy bien ha apuntado Lara Garrido, una inclinación por parte de Aldana hacia el «materialismo varchiano que concibe una enajenación absoluta por la que “l’amante non opera in sè, dunque e morto in sè” salvo cuando vive en la entrega, “riamato nella cosa amata”»,⁹ lo cual precisa revisarse —concluye el editor— «desde las teorías epicúreo-realistas que se autorizan en el aristotelismo».¹⁰ El hedonismo de la poesía amorosa de Aldana (en la que también se manifiesta, como en el poema XIV, una idea de la amistad) lo aleja de determinado neoplatonismo que ve como un error el deseo de posesión física del objeto amado, cuya consecuencia es la *insania*. Tal locura es la que sufre Albanio, así como la que se padece junto al amigo Frónimo, víctimas del amor de concupiscencia. Esa locura es, sin duda, la que Garcilaso sabe distinguir del *amor amicitiae* que lo une a Boscán en la epístola que le dirige («así que amando me deleito y hallo / que no es locura este deleite mío»¹¹). Vemos, pues, que la primera referencia al ejercicio de la amistad tiene lugar en el ámbito sensual de la práctica hedonista, donde la presencia física es necesaria, así como la luz que ella misma representa. Por tanto, la ausencia de «mi sol» y «tu luz» (las amadas de los pastores) solo puede dar paso a un valle de lágrimas. Los elementos que se concentran en torno al núcleo de la luz aún están lejos de funcionar como imágenes de la *virtus* o la *caritas*, pues se realizan bajo la dinámica del *eros pandemos*. Nos encontramos al comienzo de un puente que va del amor sensitivo al amor intelectual. Diferentes estadios conforman el camino, pero ninguno más sensitivo, más concupiscente que este primer estadio en el que Aldana se alinea con los tratados que defienden, desde la *esperienza*, la *voluptas* como finalidad última del amor.¹²

Las cuestiones que acabamos de tratar resultan fundamentales para entender uno de los poemas donde más explícita aparece la preocupación por el tema de la amistad. La dialéctica de ausencia/presencia surge de nuevo en el marco del bucolismo amoroso, pero la diferencia radica en que ya no está referida al amor

6. Aristóteles (2014: 216).

7. J. Lara Garrido (1985: 58).

8. Nótese la correspondencia: Albanio ve «la pena de su ausencia» mudarse «en cruda muerte / y en un infierno el alma atormentarse» (vv. 323-325); por su parte, el yo poético del soneto de Aldana incita a su amigo Frónimo a llorar juntos «más que alma de infernal peso afligida».

9. J. Lara Garrido (1985: 58). Las citas pertenecen a las *Lezzioni* de Varchi.

10. J. Lara Garrido (1985: 60).

11. Garcilaso de la Vega, *Epístola a Boscán*, vv. 64-65 (2007: 196).

12. J. Lara Garrido (1985: 59-63) cita el *Libro di natura d'amore* de Mario Equicola para exponer esta tesis, así como a Tullia d'Aragona (*Della infinità d'amore*), Speron Speroni (*Dialogo d'Amore*) y Benedetto Varchi (*Lezzioni*).

por la pastora, sino al amor por el amigo. Según el buen decir de Lara Garrido, el poema XVI vendría a desarrollar «el motivo bucólico del traslado de ribera»:¹³

Nuevo cielo mudar Niso quería
hacia los rayos de su luz primera
cuando lloroso y triste, a la ribera
de Arno, Damón su amigo le decía:

«Sabe el cielo, pastor, si juzgaría
por menor mal perder hato y ternera,
y nunca ver sabrosa primavera
antes que ausente verte el alma mía.

Tus años goces, Niso, y sin cuidados
que descubran en tí vario accidente,
vivas alegre, venturoso y sano.»

Esto dijo Damón cuando abrazados
los pechos se bañaron juntamente,
diciendo: «Adiós, amigo, adiós, hermano».

Son considerables las opiniones que ha suscitado este soneto, del mismo modo que también lo son las matizaciones que cabe hacer al respecto. En primer lugar, los esfuerzos por averiguar en cuál de los dos nombres se hallaría la identidad de Aldana poco pueden contribuir al estudio del tema de la amistad en lo que conocemos de su obra. Carlos Ruiz da por sentado que nuestro poeta debe de ser Damón, pues «es el nombre que el propio Aldana parece tomar en varios de sus poemas».¹⁴ Por su parte, Lefebvre debió de ver a Aldana en Niso al sugerir que el poema se refiere a la marcha del poeta a los Países Bajos, lo cual queda invalidado según la opinión de Walters, quien cree que la redacción del poema es de fechas tempranas, anterior, en cualquier caso, a 1567.¹⁵ Más sensato, y tal vez no tan estéril, sería atender a la relación que establece Cosme de Aldana entre nuestro poeta y Niso, «que al dulce hermano / fue dulce compañero en vida y muerte. / Vino a los dos su fin presto y temprano».¹⁶ Quizá sea menos estéril atender a la relación que establece Cosme porque nos lleva a pensar en una posible fuente para el soneto que reforzaría «el mismo sentimiento de amistad».¹⁷ La

13. J. Lara Garrido (1985: 58).

14. Carlos Ruiz Silva (1981: 95).

15. El parecer de Lefebvre y el rechazo de Walters lo apunta Rosa Navarro en su edición de Francisco de Aldana (1994: 13). Aprovecho la ocasión para sugerir la hipótesis de que tal vez es otra marcha la que motiva el soneto, pues sabido es que apenas cumplido los veinte años Aldana participa en la batalla de San Quintín (1557).

16. Lara Garrido cita los versos de Cosme (1985: 198).

17. Rosa Navarro Durán (1994: 13).

fuentes que nos proporciona Cosme (aprobada por Carlos Ruiz) no es otra que la historia de la amistad entre Niso y Euríalo cantada por Virgilio en el libro IX de su *Eneida* (vv. 176-449). Los nombres de Niso y Euríalo están inexorablemente unidos desde que, tras una lucha nocturna en la que ambos dan muerte a un buen número de enemigos, son descubiertos al volver al campamento; y aunque Niso logra escapar, al ver que Euríalo ha sido apresado, vuelve para defender a su amigo, a sabiendas de que no hay posibilidad de salir vivo del trance. Parece claro que los versos de Cosme se inspiran en este pasaje, que recuerda aquella bellísima definición de la amistad de parte de Séneca: «In quid amicum paras? Ut habeam pro quo mori possim, ut habeam quem in exsilium sequar, cuius me morti et opponam et impendam» (*Epístolas morales*, I, IX, 10).¹⁸ He aquí el carácter heroico de las amistades ejemplares que aparecen en la épica griega y latina, cuyo ardor las asemeja al afecto de los enamorados. Esta «insanam amicitiam» (*Epístolas morales*, I, IX, 11) de nombres como Aquiles y Patroclo, Niso y Euríalo o Damón y Pitias¹⁹ no es otra que la *hyperbolé* aristotélica, sentida también por los personajes del soneto de Aldana. Si, como parece, nuestro poeta tomó el personaje de la *Eneida* para el Niso de su soneto, cabe admitir con Carlos Ruiz que fue para cantar «una amistad tan sublime como sublimada».²⁰ Pero añadamos que esa sublimación no significa alzar el vuelo o trascender el sentido, sino todo lo contrario: se trata de una exageración, preñada de sensualismo, «a la que se añade un componente homo o heterosexual»,²¹ u homoerótico en nuestro caso.

Entramos de lleno en la consideración de que la amistad puede conducir a la experiencia del amor. Claudio Guillén, a propósito de la epístola que Garcilaso dirige a Boscán, habla de la zona de intersección entre el amor y la amistad que también observamos en Aldana:

Lo que vamos a tener que entender es hasta qué punto la amistad es una experiencia amorosa, o, mejor dicho, la incluye. Trazar una línea estática y firme entre la amistad y el amor nos prohibirá el acceso a Garcilaso, a Cervantes, a Shakespeare. La amistad y el amor son vasos comunicantes. Y ello aunque no conlleve, como en este caso [la *Epístola a Boscán*], una dimensión sexual.²²

La *philia* en Garcilaso (el de la *Epístola*) deriva en *amicitia* aristotelicociceroniana. El *amor amicitiae* se distingue claramente de la «locura» que provoca el amor de concupiscencia. No ocurre así, todavía, en este momento de la trayectoria

18. «Para qué te procuras un amigo?» Para tener por quién poder morir, para tener a quién acompañar al destierro, oponiéndome a su muerte y sacrificándome por él», Séneca (2014: 340).

19. Carlos Ruiz Silva (1981: 96) piensa en la conocida historia de estos dos amigos para explicar el nombre de Damón, y añade que Aldana pudo tomarlo de Cicerón (*De officiis*, III).

20. Carlos Ruiz Silva (1981: 95).

21. Pedro Laín Entralgo (1972). Cito por la edición digital: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-la-amistad>>.

22. Claudio Guillén (2001: 81).

poética de Aldana, cuando se canta la despedida de Niso y Damón. Es verdad que el afecto amistoso conduce a la experiencia del amor; pero esta, a partir de la necesidad de la presencia física, puede llevar fácilmente a la locura. Más aún: la dialéctica de ausencia/presencia que hemos visto funcionar en el poema anterior, en relación con la amada, se manifiesta aquí de idéntica forma, pero sentida hacia el amigo. Claramente lo expresa Sebold: «Un nuevo Damón separado de su Pitias. Las palabras del segundo cuarteto, estilísticamente las hubiera podido decir Aldana en la partida de una amorosa pastora». ²³ Recordemos el segundo cuarteto: «Sabe el cielo, pastor, si juzgaría / por menor mal perder hato y ternera, / y nunca ver sabrosa primavera / antes que ausente verte el alma mía». La declaración parece más propia de un amante que de un amigo, pues, como dice Aristóteles, para los amantes, el sentido más preciso es la vista, «porque es en virtud de esta sensación principalmente como el amor existe y nace» (*Et. Nic.* IX, 12, 30); mientras que para los amigos lo preferible es la convivencia. Los amantes, pues, se complacen viéndose, y los amigos, tratándose y oyéndose. Estas razones nos llevan a tomar con cautela algunos juicios concluyentes como el de Miguel Ángel García, para quien, en Aldana, está «presente desde muy pronto este sentido clásico de la amistad». ²⁴ Si por sentido clásico de la amistad se entiende el que vemos asimilado en el Garcilaso de la *Epístola* o en el Montaigne del capítulo XXXVII de los *Essais* (quien también contrasta, como apunta Guillén, el fuego temerario del amor con la dulzura y delicadeza de la amistad) no parece que se dé desde tan pronto. La relación amistosa que presenta Aldana en este soneto está teñida de un sutil erotismo, que conlleva, con la ausencia, un intenso dolor que no puede sino desembocar en lágrimas: «Esto dijo Damón cuando abrazados / los pechos se bañaron, juntamente / diciendo: “adiós, amigo, adiós, hermano”». ²⁵ Resulta sugestivo que los versos finales de este soneto se acerquen tanto a los que cierran la *Égloga II* de Garcilaso, con la despedida de Salicio y Nemoroso (vv. 1882-1885):

23. Russell P. Sebold (2006: 85). Véase la despedida de los pastores amantes (Tirsis y Galatea) del soneto XXI (Aldana, 1985: 205). El motivo bucólico de la *partenza* está presente en Aldana desde muy pronto. En *L'Antilla*, la fábula pastoril escrita en italiano, puede leerse: «Ma quando l'alba il Sol di rai dipinse, / e l'aura, e l'aere'n torno e'l prato ride / dogliosa Antilla al dipartir s'accinse, / al dipartir che'l cor l'apre e divide. / Candida veste al bel fianco succinse, / abbracciò le dilette amiche fide, / salutò'l gregge addio disse alle belve / riverì gl'antri, e inchinò le selve» (1985: 205). Es probable que tanto para la despedida de Tirsis y Galatea como para la de Niso y Damón nuestro poeta tuviera en cuenta el capítulo segundo de la *Elegia di Madonna Fiammetta*, de Giovanni Boccaccio, *nel quale madonna Fiammetta descrive la cagione del dipartire del suo amante da lei, e la partita di lui, e il dolore a lei seguitone nel partire*, en Boccaccio (1994).

24. Miguel Ángel García (2010: 184).

25. Un pasaje de Bembo, que cita Lara Garrido en el soneto XXI (1985: 205), conecta igualmente con esta despedida: «Durissime sono le dipartenze, e quella massimamente che con alcuna disiatata notte e lamentata e con abbracciamento lungo e sospirioso e lagrimevole si chiudono, nelle quali e pare che i cuori degli amanti si divellano dalle lor fibre, o schiantinsi per lo mezzo in due parti» (Bembo, 1808: 77).

SALICIO Yo lo haré, que al hato iré derecho,
Si no me lleva a despeñar consigo
D'algún barranco Albanio, a mi despecho.
Adiós hermano.

NEMOROSO Adiós, Salicio amigo.²⁶

Es en la *Égloga II*, como hemos visto, donde también se aprecia esa línea que va de la amistad a la locura, el *érôs* como un grado extremo de la *philia* o la negación (y la imposible negación) del cuerpo por parte de determinado neoplatonismo.

Llegados hasta aquí, me parece oportuno que insistamos en que el ejercicio de la amistad que apreciamos en la temprana producción poética de Aldana se desarrolla en el ámbito del bucolismo amoroso, está ligado a los afectos del cuerpo, se fundamenta en la *cupiditas* por el carácter hedonista de la misma amistad y sus consecuencias pueden ser descritas como una *insaniae species*, que es como Marsilio Ficino llama a la inquietud ansiosa que se deriva del amor vulgar (*De amore*, VII, 12). Nada de esto es extraño en un joven Aldana imbuido por la sensualidad florentina, recibiendo a la vera del neoplatonismo menos ortodoxo de Benedetto Varchi una formación cuya amplitud de miras iría más allá del neoplatonismo tipificado que se aprendía en la España renacentista.²⁷ De la estrecha relación que mantuvieron Varchi y Aldana son buena muestra los sonetos —en italiano— que ambos poetas intercambiaron con motivo de la muerte de la duquesa Leonor de Toledo.²⁸ Unas *Octavas en toscano* dirigidas a la reina de Inglaterra, una canción fúnebre en castellano y un soneto italiano compuesto en 1561 a la muerte de Lucrecia de Médicis se han venido señalando como imitaciones que denotan la influencia que el maestro florentino ejerció en la escritura del joven Aldana.²⁹ Pero la impronta de Varchi no se limita a este reducido número de poemas de circunstancia. El sensualismo juvenil de sus primeros versos (piénsese, sobre todo, en *Lantilla* y en los sonetos y octavas de temática pastoril) no puede entenderse sin la figura —no exenta de polémica— de su mentor, cuya inclinación sexual hacia los jóvenes, velada con el disfraz del *amor socraticus*, inspiraría una ingente cantidad de poemas homoeróticos, de dudosísima *castità* muchos de ellos, y referentes a una ambigua amistad asentada en la Arcadia, muchos otros.

A poco que se espigue en la poesía de Varchi, pueden hallarse claros testimonios de la homosexualidad del poeta florentino, y del amor que declaró a diferentes jóvenes a lo largo de su vida, cuya identidad trató a veces (no siempre, y en vano) de enmascarar mediante el uso de nombres pastoriles. En el siguiente poema,

26. Garcilaso de la Vega (2007: 307).

27. Alfredo Mateos Paramio (1993: 657).

28. Francisco de Aldana (1978: 31-32).

29. Elías L. Rivers (1966: XIII, 16-18).

escrito en latín, Varchi aspira a llegar al confín del contacto físico, que no es otro que el beso. La experiencia sensual se reviste, como pasará más tarde en Aldana, de espiritualidad, y se legitima por medio de reverenciadas autoridades morales:

Ad Eundem [sc. Ad Iolam]

Quid petet a puero caste dilectus amato
castus amans, si non oscula casta petet?
Quidve dabit casto caste dilectus amanti
ille puer, si non oscula casta dabit?

Basia divino pulcherrime Phaedre Platoni
casta dabas, casto quot dabat ille tibi.
An non, & Cicero Romanae gloria linguae,
Tyronis celebrat suavia casta sui?

Tu quoque caste puer tantorum exempla sequutus,
accipe Amatori basia, daque tuo.
Accipe, daque tuo castissima basia amanti.
Dedecet in sancto vilis amore pudor.³⁰

En uno de sus sonetos de amor perteneciente al ciclo de los *Cirilli* (el nombre del amado es Cirillo), Varchi insiste en la necesidad de llegar hasta el beso: «O santissimo Amor, l'ultima spene / è 'l baciàr casto in te, ch'altro non lece / a cortese amador né più conviene».³¹ Umberto Pirotti ha señalado los esfuerzos —inútiles— de Varchi por conciliar la pederastia con la religión a través del amor platónico,³² lo cual no fue bien visto por sus contemporáneos, quienes le atacaron por encontrar en una poesía supuestamente casta evidentes manifestaciones concupiscentes y homoeróticas. Los siguientes juicios de Girolamo Muzio (1496-1576) ilustran a la perfección lo que venimos comentando:

De' sonetti del Varchi scrissi per l'ultima mia precedente; et da poi che gli ho veduti più mi son confermato, che, quantunque egli chiami santo et casto amore le bellezze del corpo, le quali egli pur celebra in quel garzone, tirano alla impudicitia et alla immonditia et non a castità et honestà: et quello star sempre a parlar di occhi, di fronte, di guance, di labra et di gola non mi sembra che habbi niente del santo, né che quel bacione abbia del casto (dicano i platonici quel che ne vogliono).³³

De nada sirvió el amparo de la filosofía platónica (ni el sustrato petrarquista) en unos versos que abrazaban la *voluptas* y que revelaban una tibia preocupación por la *virtus*. Y si bien es cierto que Varchi cultivó ambas vertientes, no lo es

30. *Carmina quinque hetruscorum poetarum* (Varchi, 1562: 141-142).

31. Cito por el estudio de Guido Manacorda (1903: 89).

32. Umberto Pirotti (1971: 47-53).

33. *Carta a Ludovico Capponi*, en Giovanni Dall'Orto (1989: 39).

menos que su tendencia al materialismo y su orientación sexual determinarían el carácter marcadamente hedonista de una copiosa cantidad de sonetos, como los de sus *Componimenti pastorali*, en las que el marco bucólico facilita la expresión desinhibida del deseo homoerótico, al abrigo de la égloga segunda de Virgilio, modelo de autoridad, si no ideológica, sí literaria.³⁴ Es en la estela de esta tradición donde hemos de situar el poema de Aldana sobre la despedida de Niso y Damón, aunque sus rasgos aparezcan suavizados. Nuestro poeta conocería de cerca aquellas composiciones de Varchi en las que la sensualidad y el erotismo del planteamiento amoroso subyacen a una relación amistosa —y sospechosa— entre pastores. La necesidad extrema de la presencia física o el terrible dolor de una ausencia (a veces breve) que contrasta con el recuerdo de haber sido feliz, junto al amigo, al yacer bajo la sombra de los árboles son elementos recurrentes en la poesía homoerótica de Varchi, de la que el soneto que sigue es buena muestra:

—Ben mi paiono omai più di mille anni
 ch'io non ti vidi e pur l'altr'ier con teco,
 caro Damon, sotto fiorito speco
 mi giacqui all'ombra senza falli o 'nganni.—

—Ed io, con mille al cor gravosi affanni,
 d'allora in qua non ho la vita meco,
 che dove non sei tu, son sordo e cieco
 e non conto pur un de' miei gran danni;

dolce Tirinto mio, che di bellezza
 il sol, quando ei più luce, e d'onestate
 Diana, o s'altra è più pudica, agguagli,

ed or di tanta gioia e tal dolcezza
 m'empi, mentre dappresso m'abbarbagli,
 ch'esser mi par colle mie frondi amate.—³⁵

En otro soneto, probablemente anterior, perteneciente a la serie de poemas dirigidos a Carino, el poeta florentino lamenta, a través de su *alter ego* pastoril (Damón), la pérdida o lejanía de su amado. El diseño retórico de los cuartetos, interrogaciones con las que el pastor Damón interpela tanto a su propia persona como a su amigo ausente, sirve para intensificar el estado de aturdimiento y soledad de quien sufre por la ausencia de su amor: «Deh, perché non sei tu, Carin mio bello? / Perchè non sei tu qui, Carin mio buono, / tra questi freschi orrori, al dolce suono / che per la Tana fa chiaro ruscello? / Oh, quanto fora

34. Danilo Romei (2008: 27). No hay que olvidar que el origen del homoerotismo pastoril se remonta a los *Idilios* de Teócrito.

35. Varchi (1859: 1007).

avventuroso quello / cespo che'l pastorel, di ch'io ragiono, / col bel fianco pre-
messe! Or dove sono? / Che prego? Di chi parlo? / A cui favello?». ³⁶ Estas formas
interrogativas y dialogísticas para la construcción poemática Aldana las imitará
en no pocas de sus composiciones. ³⁷ Pero lo que nos interesa señalar respecto a
la poesía de Varchi es que esta le proporcionó a la primerísima de nuestro poeta
un rico caudal de sensualismo proveniente de fuentes clásicas, basado en la Ar-
cadia, y en el que las relaciones amistosas se tiñen de un erotismo que desvela la
naturaleza anfíbológica de la misma amistad.

Claro que no solo en Varchi se apreciaría el universo homoerótico de la bu-
cólica clásica. Por las mismas fechas en que también escribía el poeta florentino
(entre 1547 y 1553, aproximadamente), Francesco Beccuti (1509-1553), llamado
il Coppeta, escribía una serie de poemas homosexuales a su amado Francesco Biga-
zzini, a quien cantó con el nombre de Alessi en una composición en octavas titula-
da *Il fato di Coridone*, siguiendo, claro, la égloga segunda de Virgilio. ³⁸ Pocos años
antes, Francesco Berni (1497-1536), poeta vinculado a Florencia, cuyas aventuras
homosexuales le proporcionarían el asunto de unas rimas subidas de tono, casi
siempre con doble sentido, consideradas obscenas por algunos, y de las cuales Var-
chi fuera un destacado seguidor, ³⁹ había escrito una égloga funeral, de claros tintes
homoeróticos, en la que el pastor Melibeo canta la muerte de Lycidas, que sufría
por los amores de Amyntas. El poema, escrito en latín (lengua de la que se vale
Berni para sus composiciones más serias y en las que es más explícito), apareció
con el título de *Amyntas* en un impreso publicado en Florencia en 1562 de poesías
latinas, entre las que se haya también buena parte de las escritas por Varchi en esa
lengua dedicadas al amor que profesó a varios jóvenes (al tal Iola, por ejemplo; pero
también a Giulio della Stufa). ⁴⁰ Más allá de la hipótesis de que Aldana conociera de
primera mano este volumen de poesías (lo cual no es descabellado si tenemos en
cuenta la fecha, la ciudad donde se dio a la imprenta y el hecho de que contenga
poemas de su maestro florentino), interesa llamar la atención sobre la tradición en
la que se alinean las diferentes tentativas de poesía homoerótica a las que Aldana
tiene acceso durante sus años en Florencia. En este sentido, el *Amyntas* de Berni
constituye una muestra interesantísima, ya que imita, en esencia, la égloga décima
de Virgilio, pero teniendo en cuenta un eslabón inmediatamente anterior: el *Alcon*

36. Varchi (1834: 533). El origen de estas preguntas quizá se encuentre en Virgilio (Égloga II, v. 69) y Teócrito (*Idilio XI*, v. 73).

37. Nótese la similitud con los primeros versos de las *Octavas a lo pastoral hechas recitar en unos desposorios*, «de cuyo principio y fin faltan muchísimas»: «[...] Mas ¿qué es aquesto? Yo ¿qué hago o digo? / ¿A qué vine yo aquí? Tiro ¿a qué hito? / ¿Pasáis por esto?» (1985: 209).

38. Francesco Beccuti fue autor de unos escritos que sus editores titularon *Contro la pederastia e In lode della pederastia*. Para estas y otras cuestiones relacionadas con *il Coppeta*, véase Danilo Romei (2008: 27 y 30-34) y Giovanni Dall'Orto (2002: 52-53).

39. Giovanni Dall'Orto (2002: 62-63).

40. Se trata del impreso *Carmina quinque betruscorum poetarum*, citado en la nota 30. Para el *Amyntas*, véase Berni (1562: 117-120).

de Baldassare Castiglione, testimonio impresionante de elegía pastoral (compuesta en 1506 por la muerte de Domizio Falcone) en el que la materialización verbal de la relación amistosa se lleva a cabo a través de un sentimiento homoerótico inspirado en las églogas segunda y quinta virgilianas. Tanto en la composición de Berni como en la de Castiglione la experiencia del amor está inexorablemente unida a la experiencia de la muerte.⁴¹ Sin embargo, el canto elegíaco, lejos de abandonar las imágenes de la *voluptas*, vigoriza el homoerotismo. Así, en el poema *Alcon*, aún vemos yacer a los pastores bajo la sombra de los árboles («Non tecum posthac molli resupinus in umbra / effugiam longos aestivo tempore soles», vv. 71-71), ambos viviendo como si fueran solo uno («viximus una, v. 81»); y aún vemos el beso postremo («Aut abeuntis adhuc supremum animae halitum in auras / exciperem ore meo, gelidis atque oscula labris», vv. 85-86), el amoroso abrazo del reencuentro acompañado de lágrimas de alegría: «Molliaque inviset prata haec, fluviosque salubres. / Occurram longe, et venientem primus amicum / agnoscam, primus caris complexibus ora / impediam: excutient hilares nova gaudia fletus», vv. 108-111).⁴²

Parece difícil que Aldana pudiera sustraerse de estas manifestaciones de amistad, amor y erotismo, lo que explicaría esa «sensualidad amorosa», «claramente pagana»,⁴³ que naturalmente se le atribuye. No debemos olvidar, además, con relación a la aportación aldanesa al género bucólico y su implicación con el homoerotismo candente del *Cinquecento*, las dos obras pastoriles incluidas en la lista de obras perdidas que Cosme de Aldana añadió a la *Segunda parte* de 1591, de las cuales una dicese que se llamó *Obra de Partenio y Niso*. Cabría preguntarse si esa composición no traería los amores de los pastores protagonistas bajo la forma de una ambigua amistad semejante a la cantada por los autores citados arriba. Un leve detalle, al menos, así pudiera sugerirlo: las obras que faltan en la edición preparada por Cosme y que aparecen en la lista se anota que fueron «perdidas en la guerra». No obstante, las dos obras pastoriles parecen ser las únicas que tuvieron un destino distinto al extravío, seguramente ocurrido antes que las pérdidas en el tráfico de la guerra, y que Cosme se tomó la molestia de comentar: «[...] jura aquí su hermano por cuanto santísimamente puede jurar habérselas visto quemar, y desto ser causa el precisar poco el cuanto hacía, no pareciéndole bien».⁴⁴ De ser esto cierto, y teniendo en cuenta los modelos literarios más próximos a Aldana, es lícito preguntarse si hubo tras la decisión de arrojar las obras al fuego un pudor de última hora, el arrepentimiento moral por haber escrito unos versos solo justificables desde el neoplatonismo heterodoxo de Benedetto Varchi.

Así, pues, se da al inicio de la trayectoria poética de Aldana una especie de «subversión antiplatonica»⁴⁵ que lleva a dar una relevancia inusitada a la sensualidad, a la

41. «Stamina Parcae» se dice en *Amyntas* (v. 51) y en *Alcon* (v. 56).

42. Cito el poema *Alcon* por la edición de Lokaj (2015: 82-89).

43. Rivers (1955: 41).

44. Véase la lista completa en Lara Garrido (1985: 109-110).

45. Lara Garrido (1985: 59).

voluptas. De ahí que a Aldana se le haya llamado «poeta de la presencia amorosa»,⁴⁶ como así lo atestiguan estos versos de la *Epístola a Galanio* (vv. 322-326):

Yo verdaderamente afirmo y creo
que es otra vida superior de aquella
con que vivimos el tener presente
la cosa amada, así como otra muerte
mayor es que el morir della ausentarse.

Esta necesidad de la presencia, en lo que a la amistad masculina se refiere, incluye en el Aldana de juventud un componente de cercanía física y emocional, muy bien representado en el abrazo de despedida en que se funden Niso y Damón. Es evidente que la faceta erótica no se produce aquí como sí se da en los precedentes de Aldana, pues se circunscribe solo al lloro de los pastores, al abrazo final que aprieta sus pechos, y a la sincronía —o sintonía— debida a unas palabras dichas juntamente. Pero conviene tener presente que estos rasgos, en Aldana, se remontan a la tradición homoerótica, cuyo precedente resulta insoslayable, puesto que fácilmente podrían quedar obliterados.

Hay que recordar en este punto que, todo deseo de unión física, calificada por León Hebreo de «mala y deforme»,⁴⁷ entendida por Castiglione como «gran error»,⁴⁸ está condenado al fracaso. Y la despedida de los dos pastores lo ejemplifica a la perfección. Añadiré, solo como aclaración de algo que me parece ver implícito en la despedida, que el soneto se hace eco de la lucha de amor entre las almas y los cuerpos, de la tensión entre los dos amores (el celestial y el mundano) «que no pueden juntarse a ningún término» (*Epístola a Galanio*, v. 445). Recordemos que «nuevo cielo mudar Niso quería / hacia los rayos de su luz primera», esto es, hacia la naturaleza originaria de abolengo platónico. Pero recuérdese también que Damón preferirá perder todos sus bienes, «antes que ausente verte el alma mía». La imposibilidad del alma concupiscente de desasirse de las formas sensibles, de los afectos del cuerpo, impide el retorno a esa naturaleza originaria que es recuperar el androgenismo primero. El abrazo carnal, tan relevante en Aldana, no puede sino venir acompañado de un intenso dolor en forma de llanto («los pechos se bañaron»).⁴⁹ La unión de los cuerpos, pues, constata una separación, insalvable desde el amor ferino; de ahí la despedida. El animismo laico de Aldana no puede prescindir de la felicidad del

46. Véase el artículo de Eugenia Fosalba, titulado con acierto «Francisco de Aldana, poeta de la presencia amorosa» (1992: 179-197).

47. León Hebreo (1986: 446).

48. B. de Castiglione, *El cortesano*, IV, 52. Y un poco más adelante, añade: «nunca otra cosa se siente sino afanes, tormentos, dolores, adversidades, sobresaltos y fatigas [...], en continas lágrimas y suspiros» (1994: 510-511).

49. También en el célebre soneto XVIII (según la ordenación de Lara Garrido) «llora el velo mortal su avara suerte» (v. 14).

cuerpo; sin embargo, ese descender de la vista al tacto, al abrazo al que empuja la *voluptas*, conduce siempre a la derrota.⁵⁰

Solo cuando la necesidad de la presencia física se vuelva necesidad de convivencia, la amistad en Aldana podrá ser entendida como *amicitia* aristotelico-ciceroniana. El amor sensual y concupiscente quedará desplazado por el *amor amicitiae* y el trato amistoso, y se logrará la total unión que ha de llevar a la consideración del amigo como otro yo. Es este el camino que va del sentido al intelecto, de la *cupiditas* a la *caritas*, el cual también puede apreciarse desde la vertiente temática de la amistad. Avancemos, pues, por el camino, y detengámonos en ese punto decisivo, central, que es la *amicitia*.

El ejercicio de la *amicitia* clásica

En el ámbito de la amistad, Aldana no se entregará ya más a los placeres sensuales que desembocan en el llanto. Si, como hemos apuntado antes, nuestro poeta llegaba a descender de la vista al tacto (cuyo resultado se consideraba como *insaniae species*), vamos a ver ahora cómo el animismo de Aldana consigue no excluir la felicidad del cuerpo cuando este deja de ser presencia física para convertirse en convivencia. Aldana va a permanecer en la experiencia visual que, si aún no constituye un paso hacia la plenitud divina, tampoco ha de llevar a la fatal entrega a la que inclina la *voluptas*. Aldana se va a dar por satisfecho con esa permanencia en la contemplación, junto al amigo, del amigo mismo, merced a la virtud que define a ese amigo. A veces, la experiencia visual que favorece el amigo, próxima al bien celeste, va a servir para contraponer el *amor amicitiae* al loco e irracional amor de concupiscencia, así como la paz de espíritu que proporciona el trato amistoso se contraponen al «común trafago», al «engaño del mundo y su locura».⁵¹

Un poema de alabanza, dedicado a Herrera de Arceo,⁵² y que para Carlos Ruiz supone «un meditado, denso y verdadero canto de amistad»,⁵³ desarrolla un juego de luces y reflejos situado por la crítica en la órbita del neoplatonismo de Ficino o Hebreo y sus consideraciones sobre la luz divina.⁵⁴ Ese juego de luces y reflejos, a mi modo de ver, es una experiencia visual estrechamente vinculada a la *amicitia* ciceroniana. El soneto al que nos referimos es el siguiente:

50. En palabras de Castiglione, aquellos que se dejan llevar por el «apetito del sentido [...] se hallan en mitad de la brava y ardiente sed de aquello que en vano esperan poseer perfectamente» (1994: 510).

51. El verso es de un soneto de Cosme de Aldana. Lo cito a través de Lara Garrido (1985: 70).

52. Este amigo de la etapa florentina va a ser nombrado por Aldana en la *Respuesta a Cosme* (v. 87).

53. Carlos Ruiz Silva (1981: 112). Creo que el crítico exagera, pues aunque se aprecie en el soneto un componente fundamental de la *amicitia* como lo es la luz virtuosa que comunica y une a los amigos, el poema no deja de ser una composición de cortesía como respuesta al soneto que Arceo envió a Aldana.

54. Mencionado por Miguel Ángel García (2010: 288-290).

Comunica su luz desde su altura
 el gran planeta acusador de Marte
 con tal porción, tal providencia y arte,
 que vive y goza dello la natura;

mas del inmenso ardor la luz tan pura,
 cuando al orbe inferior más se reparte,
 más de sí mismo da a sí mismo parte,
 y en sí la reflexión más se apresura.

Tal tú, mi nuevo Apolo, el ser perfeto
 cobrando yo a tu luz, que así a menudo
 de mí vivir la estambre va tejiendo;

el rayo reverbera en mí, sujeto
 de tu alabanza, y quedo ciego y mudo,
 por bien celeste un dulce mal sufriendo.

Aclaremos primero que la antítesis final, ese «dulce mal sufriendo», viene a declarar la incapacidad de alcanzar el modelo poético de la alabanza recibida por el amigo (lo cual resulta paradójico, ya que Aldana contesta con un poema). Hecha esta salvedad para no despistarnos, quisiera destacar que la ceguera en que el poeta queda es consecuencia de la obnubilación de la belleza de lo contemplado, bien sea el amigo, bien sea su alabanza o, en cualquier caso, su virtud. A mi juicio, esa luz recibida del amigo, el reverberar el rayo «en mí» (que embellece el alma del yo poético hasta hacerlo un «ser perfecto») puede explicarse siguiendo las palabras de Cicerón sobre la tendencia de la virtud a acercarse a quien despierte idéntico *lumen*:

Virtus [...] conciliat amicitias et conseruat. In ea est enim conuenientia rerum, in ea stabilitas, in ea constantia; quae cum se extulit et ostendit suum lumen et idem aspexit agnoui que in alio, ad id se admouet vicissim que accipit illud, quod in altero est; ex quo exardescit siue amor siue amicitia (*De amicitia*, XXVII, 100).⁵⁵

Parece evidente que, por la virtud de los dos amigos, ambos son fuente de luz y ambos son receptores de esa misma luz. Así, pues, el «ser perfecto» en que se vuelve el destinatario del poema lo es en la medida en que el emisor también lo es, al tiempo que la perfección de este se debe a la perfección de quien ha sido objeto de su alabanza. Ambos alaban, y ambos han sido alabados. Estos seres perfectos en su unión encuentran en sus costumbres y en su naturaleza (piénsese

55. Véase la traducción de M. Esperanza Torrego Salcedo: «La virtud [...] es la que concilia amistades y además las conserva, pues en ella está la armonía de las cosas, en ella se encuentra la estabilidad, en ella, la constancia; cuando se manifiesta y muestra su luz y ve y reconoce la misma luz en otra persona, se mueve hacia ella y recibe, a su vez, la que hay en el otro; de ahí prende la amistad o el amor» (2009: 157-158).

que ambos son poetas y que ambos se escriben) una armonía resuelta en resplandor continuo y mutuo. Estos seres perfectos en su unión parecen estar cerca de la amistad «uera et perfecta» (*De amicitia*, VI, 22).

Esta luz de la amistad habrá de ponerse aún más de manifiesto en uno de los poemas donde mejor se aprecia la asimilación de la *amicitia* aristotelicociceroniana. Se trata esta vez de un poema dirigido a un amigo, conocido probablemente en la milicia, el capitán Escobar, de quien no se tiene más noticia. Conviene resaltar el hecho de que esta amistad se ha entablado durante el ejercicio de las armas, puesto que nos lleva a pensar en la noción de la camaradería aristotélica, esto es, una amistad asentada sobre las mismas costumbres (*Et. Nic.* VIII, 11, 1161^a, 25-27; VIII, 12, 1161b, 34-36), y que explicaría la idea de Aldana sobre las afinidades electivas que subyacen a la «discreta elección» que pronto comentaremos. Además, una amistad adquirida durante la vida militar nos aleja del contexto de sensualismo florentino, de lo que se deduce que nuestro poeta no abrazará la *amicitia* clásica hasta que no consagre su vida al oficio de las armas, lejos de su ciudad natal. Y precisamente en este soneto (el XXXII), veremos como en pocos lugares que la amistad se convierte en una forma amorosa (*amor amicitiae*), superior al amor que implica locura, al «entendido en términos petrarquista»: ⁵⁶

Juro, Escobar, por aquel lazo eterno,
nudo de amor, que entre los dos ha dado
tras discreta elección fuerza de hado,
en cuya luz la vuestra amo y discierno,

que ya, que ya del amoroso infierno
el fugitivo pie libre he sacado,
y en puerto de salud levó el cuidado
áspero temporal de helado invierno,

hecha su redención, vuelve a su gloria
el alma, adonde por oficio tiene
perpetuar la risa de su llanto,

¡muera Filis malvada en mi memoria!
Mas, ay triste de mí, ¿de dónde viene
nombre tan duro enternecerme tanto?

No hay duda de que este soneto es índice de la fuerza con que el Renacimiento actualiza esta valoración clásica de la amistad.⁵⁷ Previamente había sido cantada —«pensada», podríamos añadir— por Garcilaso en su *Epístola a Boscán*,

56. Miguel Ángel García (2010: 312).

57. Claudio Guillén (2001: 81).

en la que también se concebía la amistad como una forma de amor, un amor que puesto en práctica permite *hallar* «que no es locura este deleite mío» (v. 65), o *discernir* la verdadera amistad, dulce y sosegada, de aquel «amoroso infierno» al que lleva la concupiscencia. Recordaba Claudio Guillen en el citado artículo la maravillosa ambigüedad que se instalaba en el poema de Garcilaso con la imagen del «fuego de Petrarca», sabiamente asociado por el crítico a la «locura» de que nos habla el poeta toledano. ¿Era necesario traer al cauce de la epístola amistosa la pasión amorosa que hacía arder a Petrarca?:

¿Se presenta una disyuntiva, o una elección, entre la amistad y el amor? ¿Existe más bien una continuidad entre el sentimiento amoroso en la amistad y en el amor mismo? ¿Cabe trasladar a la amistad masculina el fervor y hasta el ardor que Petrarca expresó y ensalzó tan admirablemente? ¿Es el precio que se paga el deterioro de la razón? ¿Es superior la amistad? ¿Son comparables los niveles de valor que se hallan en los dos géneros de relación?⁵⁸

Todas estas preguntas pueden formularse también con respecto al soneto de Aldana. Se jura por amistad —puesto que se la tiene en mayor estima— que se ha salido del «infierno amoroso» (*feritas*), y que se ha llegado a un puerto de salvación para el alma. No obstante, la mera mención del nombre de la amada resucita antiguos fantasmas que enternecen cualquier intento de redención. ¿Se ha incumplido el juramento? Es evidente que sí. Por tanto, ¿cabe replantearse ahora si la amistad es una forma de amor superior a ese otro amor fundamentado en la concupiscencia? A mi modo de ver, no hace falta replantearse, sino añadir al planteamiento que si el amor de amistad se considera superior en Aldana al loco e irracional amor de la *feritas* es porque ha de serlo así por fuerza. Las terribles consecuencias de ese amor, el lamento, añadidos a la certeza de los límites que impone el cuerpo para un animista del amor humano como lo es Aldana obligan a ver en la amistad una forma de amor excelsa como remedio y contrapeso de la imposible consecución de llegar al *composto*. Solo así puede entenderse que Aldana termine desplazando en su proceso poético el amor de la mujer. El punto final de este desplazamiento está recogido admirable y melancólicamente en el cierre definitivo de la *Epístola a Galanio*: «dejadla, pues, correr a la fortuna» (v. 724).

Que la amistad entre nuestro poeta y el capitán Escobar se fundamenta en la *amicitia* clásica es algo del todo indiscutible. Los dos amigos están unidos por un «nudo de amor», que inevitablemente nos recuerda al «vínculo d'amor» que une a Boscán y Garcilaso (v. 53), de donde creo que Aldana tomó la fuente para su imagen.⁵⁹ Aunque hay que recordar por fuerza a Cicerón: «Amor enim, ex quo

58. Claudio Guillén (2001: 90).

59. En *El cortesano* se utiliza la misma expresión (*nodo*). Boscán traduce: «este nudo tan apretado que (como he dicho) ha de ser entre los amigos...» (Castiglione 1994: 250).

amicitia nominata est, princeps est ad benevolentiam coniungendam» (*De amicitia*, VIII, 26)⁶⁰ y, asimismo, el *syndesmos* platónico, esto es, «la idea de que Eros actúa como un vínculo que mantiene unido el universo» (*Banquete*, 202e).⁶¹

Este «nudo de amor» se debe en Garcilaso a «nuestro genio» (v. 53), que, como apunta Morros, viene a significar «la inclinación natural a la amistad entre dos personas», idea que cuenta con una larga tradición desde Horacio (*Odas*, II, XVIII, 21-21: «utrumque nostrum incredibili modo / consentit astrum»).⁶² También en el poema de Aldana ese «nudo de amor» se debe a «fuerza de hado», pero no sin haberse llevado a cabo antes una «discreta elección». En este punto, Aldana no coincide con Garcilaso, pero sí con Cicerón, que habla de la necesidad de ser diligentes; de ahí seguramente el empleo de Aldana del término «discreta» para la elección de los amigos (*De amicitia*, XVII, 62). Pero creo que es otro pasaje, también en *De amicitia*, el que mejor se aviene a lo que nos describe Aldana, es decir, la posibilidad de combinar la inclinación natural a la amistad y la elección de la misma, causas ambas que llevarían a los amigos a juntarse. Escribe Cicerón: «Quapropter a natura mihi uidetur potius quam ab indigentia orta amicitia, adplicatione magis animi cum quodam sensu amandi quam cogitatione quantum illa res utilitatis esset habitura» (*De amicitia*, VIII, 27).⁶³ Es ese sentimiento de estima, originado probablemente por ciertas afinidades compartidas (las iguales costumbres que menciona Aristóteles), el que lleva a elegir las amistades, discreta y diligentemente.⁶⁴

«Discernir», como escribe Covarrubias, es propio del «hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar»,⁶⁵ lo cual se ajusta a la virtud que se espera en la elección de la *amicitia*. Pero nótese que, merced a la luz intelectual que define al amigo (imagen de la *virtus*), la capacidad de ponderar va más allá de la «discreta elección»: lo que se alcanza es el discernimiento entre el amor de amistad (Escobar) y el amor de concupiscencia (Filis), puestos ambos de relieve y en disyuntiva.

Este proceso de discernimiento es coherente con la cadena de oposiciones que se despliega en la obra poética de Aldana cuando este empieza a ausentarse de Florencia para entregarse a la vida militar. Se trata de la consabida duali-

60. «Efectivamente, el amor, que da su nombre a la amistad, es la causa primera por la que se traban los afectos» (Cicerón 2009: 123).

61. Platón (2010: 738, n. 96). En *Gorgias*, 508^a, se afirma que la amistad es una de las cosas que mantienen la cohesión del universo.

62. Véase la cita horaciana, así como el significado de «genio» en Garcilaso de la Vega (2007: 195).

63. «Por eso me parece preferible la idea de que la amistad surge de la naturaleza, antes que de una carencia, de la implicación del espíritu con un sentimiento de amor, antes que de una reflexión acerca de cuánto beneficio va a proporcionar aquélla» (Cicerón 2009: 123).

64. Un pasaje de *El cortesano* también se hace eco de las dos causas de la amistad a las que alude Aldana: «Y así suele ser todas las veces que el hombre, demás de la inclinación que nace de las estrellas, escoge un amigo que en las costumbres se parezca con él» (Castiglione 1994: 249).

65. Covarrubias (1611).

dad aldanesca que ha llevado a algunos críticos a hablar de «contradicción» y a otros de vías paralelas «que no representan intereses contrapuestos». ⁶⁶ Sea como fuere, lo cierto es que, del mismo modo que Aldana va a acabar rechazando el amor que nace de los apetitos sensuales, y abrazando, en el camino que lleva del sentido al intelecto, el amor de amistad, también va a acabar rechazando todo aquello que impida la quietud y el sosiego del alma. Para escapar del «infierno del común trafago», ⁶⁷ para evitar verse «de sangre y de sudor teñido», ⁶⁸ Aldana va a decantarse por un desapego horaciano que culminará, a través de la amistad, en la epístola dirigida a Montano. Pero lo que ahora nos interesa recordar es que la soledad interior que se persigue va a complementarse con la «dulce paz» del trato amigable. Las octavas *Sobre el bien de la vida retirada* representan el inicio de ese desapego del mundo, el primer gran paso hacia el animismo religioso en detrimento del laico. Pero no es ese retiro, que ha de acabar en la búsqueda de Dios, el retiro de los anacoretas. ⁶⁹ La soledad del poeta será siempre compartida, en una *amicitia* dulce y relajada que se degustará con deleite:

Aquí me estoy en libertad, gozando,
 con dos amigos y un conforme hermano,
 aquella dulce paz que deseando
 está naturalmente el pecho humano;
 un ángel nuestras almas concertando
 va con juicio alto y soberano,
 y mezcla en tal quietud tan alto modo
 que en nosotros la parte es parte y todo (vv. 25-32).

Es cierto que, desde una perspectiva bucólica, la amenidad que inspira este cuadro de amistad pudiera recordar, como sugiere Lara Garrido, ⁷⁰ a los pastores que describe Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*, que «gozan del sosiego y libertad de negocios que les ofrece la vida sola del campo», mostrándose «todos amistados entre sí y puestos en orden, y abrazados, como si dijésemos, unos con otros, y concertados con armonía grandísima». ⁷¹ Pero desde la vertiente estricta de la *amicitia*, vemos que la situación cantada por Aldana se ajusta a la siguiente explicación de Cicerón en torno a los fundamentos de la amistad: «Accedat huc suavitas quaedam oportet sermonum atque morum, haudquaquam mediocre condimen-

66. Lara Garrido (1985: 80).

67. *Epístola a Arias Montano*, v. 11.

68. *Octavas sobre el bien de la vida retirada*, v. 256.

69. Lara Garrido (1985: 77). Véanse, sobre todo, las citas de Fray Luis de León y de Fray Francisco de Osuna sobre el retiro solitario y la contemplación en compañía.

70. Lara Garrido (1985: 76).

71. Fray Luis de León (1951). Cito por la edición digital: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/de-los-nombres-de-cristo--2/html/fedb9fc0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_8_>.

tum amicitiae. Tristitia autem et in omni re severitas habet illa quidem gravitatem, sed amicitia remissior esse debet et liberior et dulcior et ad omnem comitatem facilitatemque proclivior» (*De amicitia*, XVIII, 66).⁷² Parece claro que, si la idea clásica de la amistad se asienta sobre estos cimientos, la práctica amistosa que Aldana incluye en su programa de retiro es reflejo a su vez de las consideraciones de los autores gentiles. El último verso, de hecho, al que subyace, «en términos de parte y totalidad»,⁷³ la consecución de una sola alma como resultado de varias amistadas, constituye la primera propuesta aldanesca que recoge el motivo del amigo como *dimidium animae meae*, presente en Horacio (*Odas*, I, III, 8; II, XVII, 5), y reelaborado más tarde por San Agustín, tras citar al Venusino (*Confesiones*, IV, VI, 11), en un contexto que no difiere demasiado del descrito por Aldana. Escribe San Agustín: «Otras cosas había que cautivaban más fuertemente mi alma con ellos [con mis amigos], como era el conversar, reír, servirnos mutuamente con agrado [...] y divertirnos en compañía [...]. Con estos signos [...] se derretían [...] nuestras almas y de muchas se hacía una sola» (*Confesiones*, IV, VIII, 13).⁷⁴ En Aldana, esta unidad espiritual, conseguida, como puede verse, a través del «trato de amistad sabrosa y dulce» (*Respuesta a Cosme*, v. 57) dignifica la noción misma de *amicitia* al integrar la consideración clásica del amigo como otro yo para hacer de la experiencia contemplativa vía compartida hacia el «eterno Autor» (*Octavas*, v. 197).

A la plenitud referida por Aldana, sustentada en la amistad y en la paz que proporciona la vida retirada, aspira Petrarca en una carta de sus *Epistolae metricae* en la cual se describe una situación personal parecida a la de nuestro poeta, salvo por lo que respecta a la compañía amistosa:

Hic nemus, hic amnes, hic ocia ruris amoeni,
sed fidi comites absunt, uultusque sereni.
Hoc iuuat, hoc cruciat, nihil illis dulce remotis (*Epistolarum libri*, III, I, 6).⁷⁵

La queja por la ausencia de las amistades Petrarca debió de tomarla de Horacio (*Epístolas*, I, X, 49-50), cuya felicidad, según dice, es incompleta debido a

72. «Hay que añadir en este punto que es conveniente una cierta *dulzura* de palabra y trato, condimento de la amistad nada pequeño. Pues la seriedad y el rigor en todas las cosas tienen, sin duda, dignidad, pero la amistad debe ser más *apacible* y más libre y más dulce, y más proclive a cualquier forma de amabilidad y afabilidad». La cursiva es mía. Cito, como siempre, la traducción de M. Esperanza Torrego (2009: 142), pero esta vez cambio «amabilidad» por «dulzura» (en el original, *suavitas*), y «tolerante» por «apacible» (en el original, *remissior*), por parecerme más fieles al sentido.

73. Lara Garrido (1985: 77).

74. San Agustín (2012: 74-76).

75. Petrarca (1581: 82). Aprovecho la traducción de Pozuelo Calero (2000: 71): «Aquí hay bosque, aquí arroyos, aquí la paz del campo ameno; pero faltan los fieles camaradas y los rostros serenos. Esto me agrada y esto me tortura, pues nada es dulce estando ellos *tan lejos*» (la cursiva es modificación mía).

la falta de su amigo Fusco, amante de la ciudad. Para Horacio, esta es la única diferencia entre uno y otro, ya que, por lo demás, podría considerárselos «paene gemelli fraternis animis, quidquid negat alter, et alter, annuimus pariter. vetuli notique columbi». ⁷⁶ He aquí, de nuevo, la consideración del amigo como otro yo, pese a la distancia física de los cuerpos, lo cual no impide la certeza de existir casi como un único ser espiritual, pero sí la felicidad completa. En este sentido, Aldana celebra, como Petrarca y Horacio, la libertad del retiro en el campo, pero también la dulce compañía de la que carecen sus referentes.

En otra octava del mismo poema, Aldana negará cualquier posibilidad de soledad absoluta. No en vano Aldana es considerado poeta de la presencia amorosa, ya sea entendido el objeto de su amor desde la concupiscencia, ya sea entendido el objeto de su amor, como es el caso, desde la *amicitia*:

No iré buscando el solitario abrigo
 muy lejos de la luz y su presencia,
 del tierno hermano y del querido amigo
 llorando el yerro, el caso o la dolencia,
 y, en cantidad mayor de la que digo,
 el breve trato y sempiterna ausencia,
 y la crüel y repentina muerte
 que fieramente antes de tiempo acierte (vv. 265-272).

Esta necesidad del trato amistoso ya se encuentra en Aristóteles: «La amistad [...] es lo más necesario para la vida. En efecto, sin amigos nadie querría vivir, aunque tuviera todos los otros bienes» (*Et. Nic.* VIII, 1, 1155a, 3-4).⁷⁷ Y también en Cicerón: «sine amicitiam uitam ese nulam» (*De Amicitia*, XXIII, 86). Es fácil percibir en estas aseveraciones en torno a la pérdida de los amigos o la falta de amistad un matiz existencial que se mantiene en la revaloración que durante el Renacimiento se hace de la *amicitia*. La angustia, el desconuelo universal ante la ausencia de amistad, por la que los hombres, sin ella, «serían mucho más miserables y desventurados que todos los otros animales» (Castilgione, 1994: 249) son estados afectivos patentes en los versos de Aldana, así como en las páginas que Montaigne dedicara a su amigo Étienne de La Boétie con motivo de su muerte. Al comparar Montaigne toda su vida con los cuatro años que le fue dado disfrutar de la «dulce compañía» de su amigo, halla que «el otro tiempo de mi existencia no es más que humo, y noche pesada y tenebrosa. Desde el día en que le perdí [...] no hago más que arrastrarme lánguidamente...» (*Ensayos*, I, XXVII).⁷⁸

76. «[Somos] casi gemelos de espíritus fraternos; cuanto niega el uno, también el otro, asentimos al unísono, viejas e íntimas palomas». Sigo la traducción de Horacio Silvestre (Horacio 2010: 405).

77. Aristóteles (2014: 175).

78. Cito la traducción de Constantino Román y Salamero, en la edición de José M. Gimferrer (2010: 339).

En Aldana, igual que en Montaigne, la ausencia de los amigos tiene como consecuencia la oscuridad. Así lo expresa el poeta en la *Respuesta a Cosme*, justo después de haber recordado la juventud florentina junto a su hermano y sus amigos: «En fin, en fin, la tenebrosa noche / salió de aquel dorado y claro día, / y como allá dejé la mejor parte / de mí»⁷⁹ (vv. 91-94). Recuérdesse, a este respecto, esta bellísima comparación de Cicerón: «Solem enim e mundo tollere uidentur, qui amicitiam e uita tollunt, qua nihil a dis immortalibus melius habemus, nihil iucundius» (*De amicitia*, XIII, 47).⁸⁰ A la luz de estas consideraciones parece lógico que Aldana, cuyo ejercicio de la amistad es el de la *amicitia* aristotelicociceroniana, se niegue a buscar «el solitario abrigo, / muy lejos de la luz y su presencia».

Pero una vida consagrada a la milicia estaba condenada a prescindir del «dulce trato del hombre». La guerra, vía heroica por la que alcanzar la fortaleza personal y el mito colectivo, implicaría el abandono del valle ameno que representa Florencia y, consecuentemente, la separación de las amistades, la renuncia a la agradable compañía y presencia que más tarde llevará a la certeza de que se es «un hombre desvalido y solo» (*Carta para Arias Montano*, v. 7). Únicamente con la comunicación epistolar, transmisora de nuevas, y conformadora de la *imago praesentiae* del amigo, se podrá contrarrestar los males de ausencia, pues a través de las cartas los ausentes están presentes para comunicarse y gozar casi de los mismos bienes que se obtienen con la verdadera convivencia.⁸¹ Cuando la acción y la locura inacabables de la guerra se lleven por delante la vida de algún amigo o de algún querido hermano, la imposibilidad de actualizar, en ilusión epistolar, el trato amistoso (a través de la imagen concebida por la imaginación merced al atesora-

79. Se trata de una variación de la consideración del amigo como *dimidius ego* (o *melior pars animae meae*), tan frecuente en Aldana: «que sois de mí la mejor parte» (*Carta al señor don Bernardino de Mendoza*, v. 80); «en mí vos mismo / sé que vivís y sois la mejor parte» (*Carta a Galanio*, vv. 7-8); «a ti, que eres de mí lo que más vale» (*Carta a Arias Montano* v. 438). La idea está, cómo no, en Aristóteles (*Et. Nic.* IX, 1166a, 31; 1170b, 6-8), y también en Cicerón (*De amicitia*, VII, 23; XXI, 3). El motivo, como ya se ha dicho, está en Horacio, pero también en Catulo, Ovidio y tantos otros. Guillermo Serés (1996: 42 y 246) lo ha señalado en los poetas latinos, así como en Fray Luis de León o en Benito Arias Montano, tan ligado este último, como es sabido, a Francisco de Aldana.

80. «Los que eliminan de la vida la amistad, que es lo mejor y lo más agradable que tenemos de parte de los dioses inmortales, es como si eliminaran el sol del universo» (2009: 133).

81. Así lo expresa Cicerón (*Fam.* XV, 14, 2). Y en Aristóteles está la base que justifica la necesidad del intercambio epistolar (*Et. Nic.* IX, 9, 1170b, 5-10): «Así como la propia existencia es apetecible para cada uno, así lo será también la existencia del amigo [...]. Luego debe también tener conciencia de que su amigo existe, y esto puede producirse en la convivencia y en la comunicación de palabras y pensamientos» (2014: 214). La idea nos ayuda a entender la queja de Cosme de Aldana ante la falta de noticias de su hermano Francisco, tema central de la carta que motivará la *Respuesta a Cosme*: «Dulce Francisco mío [...] / querría saber agora / (si es decente pedir lo que no quieres / quizá tú declarar) cuál causa ha sido / —contraria a nuestro bien y gusto en tanto— / que haya estorbado el amoroso hilo / de tu escribir y el dar consuelo y vida / al viejo padre y la afligida madre / y al hermano que un tiempo amaste tanto. [...] Bien verás la razón, que tanto puede, / vocearte de hoy más que nos escribas, / y, —si escribes— por Dios, ten ya memoria, / haz que te acuerdes de tu amante hermano, / no olvides a tu Cosme...» (Aldana 1978: 32-35).

miento de la memoria) habrá de resolverse en *lamenatio* afirmadora de la ausencia y del dolor propio, expresión melancólica de la cárcel que supone el cuerpo y que constata la separación definitiva del amigo o del hermano amado. Las octavas y sonetos que Cosme escribirá *En lamento de la muerte de su hermano el capitán Francisco de Aldana*, «posiblemente la corona fúnebre más amplia y monótona que recibiera nunca un poeta»,⁸² son el resultado natural de la coyuntura recién expuesta. Y, a nuestro juicio, el soneto de Francisco *A Cosme de Aldana, su hermano* (seguramente titulado así por este en su tarea editora) responde también a idéntica coyuntura, aunque no haya sido esta la lectura crítica habitual.

Todo lo que se ha dicho sobre el soneto ha partido siempre de la misma base. Valga como compendio el siguiente comentario de Carlos Ruiz Silva: «La profunda unión de Francisco y Cosme de Aldana se ve reflejada en el presente poema [...]. Y aun cuando la reiteración anafórica y adjetival den al soneto un aire hiperbólico y barroco, no logran sin embargo ahogar la emotividad del fraternal amor de Francisco por Cosme».⁸³ Antes que nada, es necesario que subrayemos que el fraternal amor de los hermanos es *amor amicitiae*, ya que, según Aristóteles, «los hermanos se quieren mutuamente por haber nacido de los mismos padres, pues la identidad con relación a estos produce identidad entre ellos mismos».⁸⁴ Y un poco después añade el Estagirita: «Son, en cierto modo, lo mismo, si bien en individuos separados [...]. La amistad entre hermanos tiene los mismos caracteres que la amistad entre compañeros, especialmente si son buenos, y en general que la amistad entre semejantes, en la medida en que son más íntimos y se quieren desde su nacimiento» (*Et. Nic.*, VIII, 12, 1161b, 30-33; 1162a, 10-13).⁸⁵ No hay duda, pues, de que la relación entre Francisco y Cosme de Aldana se fundamenta en la noción clásica de la *amicitia*. Ahora bien, como prueba de tal consideración no está el soneto; están sus cartas, repletas de motivos característicos del tema.⁸⁶ El intercambio epistolar es siempre un aval de

82. J. Lara Garrido (1985: 14).

83. Carlos Ruiz Silva (1981: 117-118).

84. Tal parece ser la función de la figura maternal de los Aldana. Cosme trae la imagen de la madre al texto de su epístola para conmover a Francisco y provocarle una respuesta (*Carta de Cosme*, vv. 50-70). Como era de esperar, la contestación de Francisco también traería el recuerdo y la voz de la madre (*Respuesta a Cosme*, vv. 150-169), raíz u origen común de los dos hermanos.

85. Aristóteles (2014: 191-192).

86. Baste, por ejemplo, la idea del amigo como otro yo desarrollada en los siguientes versos —de retorcido ingenio— de Cosme de Aldana (*Carta*, vv. 134-155): «Guarda el mismo señor muy largos años / tu esforzada persona, amada y cara / a mí por deudo estrecho, hermano indigno, / y por obligación cual hijo tierno, / por firme y vivo amor amigo estrecho, / pues soy en el amarte el que prevale / a cuantos son, serán o han jamás sido / de amigos y de hijos y de hermanos: / tan transformado, y tanto, en ti y de modo / cual tú en ti mismo estás, que eres tú mismo / sin otro ser: aunque no bien conviene / decirse transformado hombre en sí mismo, / pues suena (el transformarse) un movimiento / que de una cosa en otra está haciéndose; / pero, no hallando término más propio, / dígoelo así, y aun más diré, que soy / un otro tú no otro que tú mismo / —por cuanto otro decir, decir parece / diversidad— mas yo soy tú de modo / que no eres tú otro tú que

existencia, testimonio escrito de que las almas siguen juntas neoplatónicamente.⁸⁷ Las cartas de Cosme y la respuesta de Francisco son, insistimos, un puente levantado desde el *amor amicitiae* para remediar distancia y ausencia. El soneto escrito por Francisco, dirigido, según el título, a su hermano Cosme, es índice del derrumbamiento de un puente similar, el desgarrar ante la pérdida insalvable de un hermano que no puede ser Cosme, sino el otro, el mayor, es decir, su hermano Hernando de Aldana, muerto en la guerra de Flandes. Reproduzcamos en este punto el soneto en cuestión, devueltos ya sus tientes elegíacos:

Cual sin arrimo vid, cual planta umbrosa
viuda del ruseñor que antes solía
con dulce canto, al parecer del día,
invocar de Titón la blanca esposa,

cual navecilla en noche tenebrosa
do el gobierno faltó que la regía,
cual caminante que perdió su guía
en selva oscura, horrible y temerosa,

cual nube de mil vientos combatida,
cual ave que atajó la red su vuelo,
cual siervo fugitivo y cautivado,

cual de peso infernal alma afligida,
o cual quedó tras el diluvio el suelo:
tal quedé yo sin vos, hermano amado.

yo me sea / acá en mí mismo yo, pues yo en ti vivo, / en ti mi vida tengo» (Aldana 1978: 36-37).

87. A esta dirección apunta el contenido de las siguientes cartas, de Giovanni Pico della Mirandola y de Antonio Sebastiano Minturno, respectivamente: «Juzgas bien, Paolo. Carteémonos a menudo, y pues estamos separados por la distancia, que el intercambio de epístolas nos una. Suele aliviar la nostalgia del ausente tener a mano en casa alguna estatua o imagen suya. La diferencia entre un retrato y una epístola me parece que es la siguiente. Ésta representa el alma, aquél el cuerpo. Aquél dibuja lo exterior, ésta expresa y reproduce con claridad lo íntimo. Aquél es como la túnica y el vestido del amigo, ésta nos representa al propio amigo. Aquél imita hasta donde es posible la carne, los colores y la figura; ésta le transmite al amigo ausente, con absoluta fidelidad [...], todos los afectos y secretos del alma de los que apenas uno habla cuando está presente [...]. Así que intercambiamos con frecuencia estos retratos del alma [...]. De esta forma superaremos cualquier ofensa geográfica o temporal, como si el propio espíritu no se apercebiera de las distancias o de las demoras» (Pico della Mirandola, *Epistole*, 1520). «¿Cuándo será que os vea y oiga, y goce de vuestra presencia y, juntamente, de vuestra conversación? Al menos ésta no se me niegue: que, escribiéndome, me hagáis partícipe a menudo de vuestro estado, para que lo que la distancia me ha arrebatado me sea devuelto gracias a las cartas. A través de ellas puede hacerse presente lo lejano, esto es, los pensamientos de aquéllos unidos por vínculos de amistad o de sangre, pese a que los cuerpos estén separados por el espacio o el tiempo. Se experimenta un maravilloso placer, pues en las cartas se representan el rostro, los actos y las palabras de una y otra parte» (Minturno, *Lettere*, 1549). Recojo ambas citas del excelente libro de Pedro Martín Baños (2005: 500).

No por otra razón, la mayoría de las imágenes con las que se construye el poema se halla también en composiciones de tipo fúnebre, o próximas a la elegía de contenido amoroso.⁸⁸ Está claro que no es este lugar para analizar cada uno de los *topoi* petrarquistas utilizados por Aldana, lo cual nos descubriría de lleno el marco fúnebre en que el poeta inserta su *lamentatio*. Sin embargo, no podemos dejar de comentar una serie de aspectos que, por su evidencia, han de ayudarnos a situar el soneto en sus verdaderas circunstancias. Más allá de la nominación en el título, no hay indicio que convierta a Cosme de Aldana en el «hermano amado» al que se dirige nuestro poeta. Pero las cosas cambian si el hermano mayor es el candidato.

En primer lugar, cabe preguntarse si Cosme no intuyó el carácter fúnebre del poema al imitar más tarde, en lamentación por la muerte de su hermano Francisco, el diseño retórico en otro soneto: «¿Sabes amado mío, cuál es mi vida / sin ti? Cual sin la tuya el mortal velo / cual nave de mil vientos combatida, / cual sin flores abril, sin luz el cielo».⁸⁹ Puede entenderse que sí si atendemos a otro hecho curioso: tanto en la *Primera parte* de las obras de Francisco (1589) como en la recopilación posterior, titulada *Todas las obras...* (1593), Cosme colocó el soneto de su hermano justo después de una *consolatio* (el soneto que comienza «Pues cabe tanto en vos del bien del cielo» —el XXV en la ordenación propuesta por Lara Garrido—, dedicado a una dama con motivo de la muerte de su amado, y que años más tarde sería adaptado por Cosme en uno lamentatorio dirigido a su hermana Porcia de Aldana).⁹⁰

Pero no solo la disposición de los textos sugiere la idea de que el soneto que se autodedita Cosme es en realidad una composición elegíaca. La coincidencia de

88. Como es lógico, no podemos entrar ahora en el inmenso caudal bibliográfico que existe en torno a la cuestión de todo un género como es el de la elegía, y mucho menos en lo que concierne a sus ramificaciones. Puesto que tampoco es posible detenerse ahora en el estudio de las imágenes del poema, ofrezco, al menos, unas pocas de ellas aparecidas en contextos de lamento amoroso y casi elegíaco (Hurtado de Mendoza) y enteramente funerario (Gómez Manrique): «Como nave que corre en noche oscura / por brava playa con recio temporal, / déjase al viento, y métese a la mar»; «Cual pequeñuela nave combatida / en bravo mar, de dos contrarios vientos, / de no aprovecha el arte ni el gobierno, / mi alma está de varios pensamientos / contino atormentada y afligida, / sujeta á pena y llanto sempiterno» (Mendoza, 1877: 10 y 41). «E como çiego syn guía, / o fusta syn gouernalle, / yua por do non sabia / solo y syn alegría. E tal entré por vn valle / syn camino e syn carrera, / por el qual vna ribera / tan espantable corria, / que la grand congoxa mía / en temor se conuirtiera»; «Syn el qual yo soy quedada qual nao syn patrón»; «Pues, ¿cómo podreys saber / mi grand pena dolorida, / siendo difiçil de ser / y no façil de creer / vna tan penada vida / llena de tribulacion, / combatida de tormentos, / puesta en tal turbaçion / como nao syn patrón / entre muy contrarios vientos?» (Gómez Manrique, 1885: 16, 48 y 207). Para un rastreo de las demás imágenes remito a mi trabajo (aún sin publicar) titulado «*A Hernando de Aldana, su hermano. Algunas consideraciones en torno a un soneto elegíaco de Francisco de Aldana*» (2014).

89. Cosme de Aldana (1587: 8v).

90. En la edición de 1589 los sonetos están en los folios 37v y 38r. En la de 1593, en los folios 39v y 40r. Véase en Cosme (1587: fol. 95r) el soneto dirigido a Porcia.

un verso del poema de Aldana con otro verso de un poema suyo anterior pone de manifiesto también la dimensión trágica que se deriva no de una pérdida parcial (como sería la causada por la distancia física), sino definitiva (esto es, la causada por una distancia metafísica y, en consecuencia, insalvable). El verso al que nos referimos es la comparación «cual de peso infernal alma afligida», cuya similitud con este otro del primer poema que comentamos —el XIV— es indudable: «más que alma de infernal peso afligida». Hablamos a propósito de aquel poema de la necesidad de la presencia física en Aldana, pero no comentamos que tal necesidad bien pudiera expresarla el poeta ante la muerte de la amada, razón de la ausencia que se llora. La exclamación «¡ay miserable hado!» (v. 5), emparentada indiscutiblemente con aquella otra que lanza Nemoroso por la muerte de Elisa («¡Oh miserable hado! / ¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte!», *Égloga I*, vv. 259-262) reviste aquel soneto de connotaciones elegíacas. Más aún: los cuartetos del poema, en el que, recordémoslo, hay un verso que Aldana volverá a usar en el soneto que escriba por la muerte de su hermano Hernando, fueron rehechos, como de costumbre, por Cosme en unas octavas lamentatorias.⁹¹ A la luz de estos datos la conclusión es clara: el poema que supuestamente escribe Francisco a su hermano Cosme remite, sea cual sea la dirección, a composiciones de tipo fúnebre y elegíaco en las que se afirma la ausencia. Si, como pensaba Claudio Guillén, la epístola es la negación de la ausencia y la elegía su afirmación, es evidente que la *Respuesta a Cosme de Aldana* y el soneto equivocadamente titulado *A Cosme de Aldana, su hermano* no puede tener el mismo destinatario. Además, ¿no negaría el neoplatonismo el «tal quedé sin vos» si los versos estuviesen dirigidos a Cosme? ¿No se suponía que dos personas, aunque separadas, podían seguir juntas? Salvo si una muere, claro.

Todas estas consideraciones en torno al verdadero destinatario del soneto añaden un punto más al tema del presente estudio: el poema supone el único testimonio sobre la muerte de un amigo en la obra de Aldana. No importa que ese amigo sea el hermano; el amor fraternal es también, como dijimos, *amor amicitiae*. El desconsuelo de nuestro poeta ante la pérdida definitiva del hermano está a la altura del dolor que relataron, desde su revalorización de la *amicitia* clásica, hombres como San Agustín (*Confesiones*, IV, IV-VII), Castiglione (*Alcon*) o Montaigne (*Ensayos*, I, XXVII), para quienes la muerte de sus respectivos amigos fue también como caer en una «noche tenebrosa». Incluso hay en el poema de Aldana una idea que podemos hallar en aquellas composiciones de Catulo próximas a la elegía romana de asunto funerario en las que el poeta veronés se lamentaba de la muerte de su hermano. La idea a la que me refero está recogida en una de las primeras comparaciones del soneto, esto es, «cual planta umbrosa / viuda del rui señor que antes solía / con dulce canto, al parecer del día / invocar de Titón la blanca esposa» (vv. 1-4). Los versos aluden, está claro, a la imposibi-

91. Cosme de Aldana (1587: 5r).

lidad del canto poético (representada en la imagen del ruiseñor ausente) ante la amarga situación, imposibilidad de la que ya hablaba Catulo cuando en vano es reclamado por un amigo afligido para que le ofrezca, a modo de consolación, los dones de las Musas (*Carmina*, LXVIII, vv. 13-21):

Accipe [mi Alli], quis merser fortunae fluctibus ipse,
ne amplius a misero dona beata petas.
Tempore quo primum uestis mihi tradita pura est,
iocundum cum aetas florida uer ageret,
multa satis lusi; non est dea nescia nostri,
quae dulcem curis miscet amaritiam:
sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors
abstulit. o misero frater adempte mihi,
tu mea tu moriens fregisti commoda, frater...⁹²

También en otro lugar, Catulo expresa el mismo pensamiento; pero añadiendo el recuerdo del ruiseñor a partir de la leyenda de Procne y Filomela (*Carmina*, LXV, vv. 1-14):

Etsi me assiduo confectum cura dolore
seuocat a doctis, Ortale, uirginibus,
nec potis est dulcis Musarum expromere fetus
mens animi, tantis fluctuat ipsa malis —
namque mei nuper Lethaeo gurgite fratris
pallidulum manans alluit unda pedem,
Troia Rhoetheo quem subter litore tellus
ereptum nostris obterit ex oculis
.....
numquam ego te, uita frater amabilior,
aspiciam posthac? at certe semper amabo,
semper maesta tua carmina morte canam,
qualia sub densis ramorum concinit umbris
Daulias, absumpti fata gemens Ityli. —⁹³

92. «[...] oye en qué marejada estoy yo hundido, / para que en adelante ya no pidas / dones felices a un infortunado. En aquel tiempo en el que me entregaron / la toga blanca por primera vez / y estaba en flor mi alegre primavera, / mucho me divertí, lo suficiente. / Así que no le soy desconocido / a la diosa que mezcla con las penas / una amargura que resulta dulce. / Pero aquella costumbre, íntegramente, / me la quitó la muerte de mi hermano / con la tristeza. Hermano mío, pobre / de mí que te he perdido. Con tu muerte / quebraste, hermano, mi felicidad». Cito la traducción de Juan Antonio González Iglesias (Catulo 2014: 387-388).

93. «Aunque el agotador desasosiego / de este dolor constante me mantiene, / Hórtalo, separado de las doctas / vírgenes, y traer los dulces frutos / de las Musas tampoco le sería / posible a mi intelecto, que navega / a la deriva y zarandeado / por una gran desgracia (hace muy poco / la corriente que mana del abismo / del Leteo bañó el pálido pie / de mi hermano, cubierto ya por tierra / de Troya, junto a la retea costa / y robado a mis ojos para siempre, / ¿no voy a verte nunca en el futuro, / hermano más querido que mi vida? / Mi certidumbre al menos es que siempre / voy a quererte, siempre

Está claro que, para quienes ven en la amistad lo más necesario para la vida, pocas situaciones afectarán tan negativamente como la pérdida definitiva de un amigo. Cuando la desgracia ocurre, la fuerza devastadora del dolor ocupa el vacío que deja el ser querido, anulando la voluntad para todo acto que hubiese sido agradable hasta ese momento. Así lo expresa San Agustín:

Itaque aestuabam, suspirabam, flebam, turbabar, nec requies erat nec consilium. portabam enim concisam et cruentam animam meam, impatientem portari a me; et ubi eam ponerem non inveniebam. non in amoenis nemoribus, non in ludis atque cantibus, nec in suave olentibus locis, nec in conviviis apparatis, nec in voluptate cubilis et lecti, non denique in libris atque carminibus adquiescebat. horrebant omnia et ipsa lux (*Confesiones*, IV, VII, 12).⁹⁴

Esta incapacidad para degustar el canto, los libros o los versos es la incapacidad de Catulo y de Aldana para asumir el advenimiento poético. Pero esto solo pasará, insistimos, ante la pérdida definitiva del amigo. Porque cuando la ausencia sea debida solamente a la distancia física, aún quedará la esperanza de volver a ver a los seres queridos, el reencuentro con los amigos y, por supuesto, con las musas. Claramente lo expresa Aldana en la *Respuesta a Cosme*: «allá quedó también, con bienes tantos, / la musa. ¡Oh musa mía!, pues calla, queda, / queda, quédate en paz, que aún pienso en breve / darte un millón de abrazos y de besos» (vv. 95-98).

Como señalábamos más arriba, una vida entera dedicada al ejercicio de las armas difícilmente lograría satisfacer los anhelos de reencuentro, al menos en este mundo. Cuando Aldana responde a su hermano, no le quedan más que diez años para enfrentarse al trágico destino de Alcazarquivir. En ese tiempo, y considerando la carta que escribe a Cosme como punto de inflexión, el ani-

compondré / poemas tristes por tu muerte, igual / que los que canta bajo espesa sombra de ramajes por Ítulo la Daulia / llorando lo terrible de su pérdida» (Catulo, 2014: 369). Como se ve, la correspondencia con Aldana es doble: por un lado, ambos poetas coinciden a la hora de definir su estado como una especie de navegación extraviada y tormentosa. Por otro lado, ambos recuerdan el ruiseñor, en «planta umbrosa» o «sub densis ramorum ombris» (Aldana explícitamente, y Catulo a través de Daulia, es decir, de Procne). Es verdad que a Catulo le sirve la imagen del ruiseñor para referirse a los lamentos que ha de componer por la muerte de su hermano; mientras que en Aldana, el ave (o, mejor dicho, la ausencia del ave) alude a la incapacidad, frente al dolor, de expresar el canto poético. He aquí una paradoja inevitable, ya que, al fin y al cabo, Aldana acaba componiendo, como Catulo, un poema triste por la muerte de su hermano. A todo esto hay que añadir que, si, como apunta Lara Garrido, apoyándose en Herrera (1580: 423), la primera estrofa del soneto de Aldana encierra el significado de viudez (1985: 275), la influencia de Catulo es del todo indudable, pues así comienza su poema LXII: «Vt uida in nudo uitis» (2014: 330).

94. «[...] y así me abrazaba, suspiraba, lloraba, turbaba y no hallaba descanso ni consejo. Llevaba el alma rota y ensangrentada, impaciente de ser llevada por mí, y no hallaba dónde ponerla. Ni descansaba en los bosques amenos, ni en los juegos y cantos, ni en los lugares olorosos, ni en los banquetes espléndidos, ni en los deleites del lecho y del hogar, ni, finalmente, en los libros ni en los versos. Todo me causaba horror, hasta la misma luz», San Agustín (2012: 75).

mismo religioso de Aldana (ya latente en las *Octavas sobre el bien de la vida retirada*) aflorará con fuerza, hasta culminar en ese proyecto compartido de retiro horaciano (a lo divino) que es la *Epístola a Arias Montano*. La cada vez más amplia dimensión sacra de la poesía de Aldana ha de suponer un cambio en las nociones de amor y de *amicitia*. Detenernos en las nuevas concepciones exige recuperar, como mínimo, las teorías y doctrinas platónicas así como las de la mística platonicocristiana, lo que nos llevaría a sobrepasar los límites de este estudio. Baste, pues, por ahora, la mención somera al amor intelectual que albergarán los versos de Aldana en detrimento del amor sensitivo; la mera mención, al menos, a la *caritas* que abrazará nuestro poeta cuando, «tras tanto acá y allá yendo y viniendo»⁹⁵, el cuerpo mortal constituya una carga fatigosa, y «el ansia de terminar la maldición con una muerte reparadora se contrapes[e] todavía con la imagen de la amistad que ha de recuperarse para siempre en el retorno celestial».⁹⁶

Así es, incluso en las circunstancias más adversas, de nuevo se va a desear la compañía de un amigo, pero tal compañía debe ahora realizarse en la órbita del amor intelectual. La *amicitia*, pues, se torna en *caritas*, ya que se eleva del sentido al intelecto, del amor humano al divino, en ese regreso al origen:

El ímpetu cruel de mi destino,
¡cómo me arroja miserablemente
de tierra en tierra, de una en otra gente,
cerrando a mi quietud siempre el camino!

¡Oh, si tras tanto mal grave y contino,
roto su velo mísero y doliente,
el alma, con un vuelo diligente,
volviese a la región de donde vino!

Írime por el cielo en compañía
del alma de algún caro y dulce amigo,
con quien hice común acá mi suerte;

¡oh, qué montón de cosas le diría!
¡Cuáles y cuántas, sin temer castigo
de fortuna, de amor, de tiempo y muerte!

No es el cielo de este soneto, aún, el de la unión contemplativa del alma con Dios, sino el de la comunicación entre almas ya sin miedo de sufrir los lastres terrenales, las embestidas de la fortuna, del amor, del tiempo y la muerte. Acierta Miguel Ángel García al ver aquí una indudable

95. *Reconocimiento de la vanidad del mundo*, v. 5 (Aldana, 1985: 429).

96. J. Lara Garrido (1985: 78).

coincidencia con Garcilaso. En el soneto de Aldana la amistad constituye de nuevo una forma de amor (de ligazón animista) superior al amor humano, que es el que desearía Nemoroso ver intemporalizado, triunfando sobre la muerte. Ésta amistad seguirá siendo básica para el programa de retiro y de vida contemplativa que se explora en la epístola a Montano, aunque con la diferencia de que no hay que esperar al cielo para sentir la compañía “religiosa” del amigo y de que, de alguna manera, a Dios se le trae a la tierra, porque el alma ya se prepara en ella a través de la quietud espiritual para dar su salto decisivo.⁹⁷

Así es, la amistad entre Aldana y Montano puede darse en la tierra, muy cerca del mar,⁹⁸ «en recíproco amor juntos tratando» (v. 375). Tal amor es puramente intelectual (*caritas*), pues emana de Dios y hacia él se dirige mediante actitud contemplativa. Se establece entre el hombre y Dios una amistad que sirve de modelo a la amistad entre los seres humanos, entre Aldana y Montano, que implica a su vez la participación de Dios. Así termina el ejercicio de la amistad en Aldana, en convivencia terrestre consagrada al cielo.

97. Miguel Ángel García (2010: 565).

98. El lugar de retiro que imagina Aldana para él y su amigo, no muy lejos del «alto mar» y de sus «ondas bulliciosas» (vv. 365-366) pudiera estar en deuda con Horacio (*Epístolas*, I, XI, vv. 8-10): «[...] illic vivere vellem / oblitusque meorum obliviscendus et illis / Neptunum procul e terra spectare furem».

Bibliografía

- AGUSTÍN DE HIPONA, San, *Confesiones*, traducción y notas de Ángel Custodio Vega, Gredos, Madrid, 2012.
- ALDANA, Cosme de, *Sonetos y octavas de Cosme de Aldana, Gentilhombre de su Magest. Cathól. En lamentación de la muerte de su hermano el Capitán Francisco de Aldana alcaide de San Sebastián que murió peleando en África*, Milán, por Juan Baptista Colonio, 1587.
- ALDANA, Francisco de, *Epistolario poético completo*, noticia preliminar por A. Rodríguez Moñino, Ediciones Turner, Madrid, 1978.
- , *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 1985.
- , *Poesía*, ed. de Rosa Navarro Durán, Planeta, Barcelona, 1994.
- ARISTÓTELES, Ética *Nicomáquea*, traducción y notas de Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 2014.
- BEMBO, Pietro, *Opere del cardinale Pietro Bembo (Gli Asolani)*, Vol. I, Società Tipografica de' Classici Italiani, contrada di s. Margherita, Milán, 1808.
- BERNI, Francesco, «Francisci Bernii, Carmina», *Carmina quinque hetruscorum poetarum*, Apud Iuntas (Giunti), Florencia, 1562, pp. 115-128.
- BOCCACCIO, Giovanni, «Elegia di Madonna Fiammetta», en *Tutte le opere*, Mondadori, Milán, 1994. Edición digital: <http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit000043>.
- CATULO, *Poesías*, ed. de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Cátedra, Madrid, 2014.
- CASTIGLIONE, Baldassare de, *El cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Cátedra, Madrid, 1994.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, por Luis Sánchez, Madrid, 1611. Edición digital: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/680/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola>>.
- CICERÓN, *Sobre la vejez. Sobre la amistad*, ed. de M. Esperanza Torrego Salcedo, Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- DALL'ORTO, Giovanni, «“Socratic Love” as a Disguise for Same-Sex Love in the Italian Renaissance», en *The pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, ed. de Kent Gerard y Gert Hekma, Harrington Park Press, 1989, pp. 33-65.
- , «Beccuti, Francesco», en *Who's who in gay & lesbian history*, ed. de Robert Aldrich y Garry Wotherspoon, Routledge, London y New York, 2002, pp. 62-63.
- ENTRALGO LAÍN, Pedro, *Sobre la amistad*, Ediciones Castilla, Madrid, 1972. Edición digital: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-la-amistad>>.
- FOSALBA, Eugenia, «Francisco de Aldana, poeta de la presencia amorosa», *Glosa*, 3 (1992), pp. 179-197.
- GARCÍA, Miguel Ángel, «Sin que la muerte al ojo estorbo sea». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 2010.

- GIMFERRER, José María, *Elogio de la amistad*, El Buey Mudo, Madrid, 2010.
- GUILLÉN, Claudio, «Entre la amistad y el amor: la Epístola de Garcilaso», *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, pp. 69-97.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, ed. de Andrés Soria, Tecnos, Madrid, 1986.
- HERRERA, Fernando de, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, por Alonso de la Barrera, Sevilla, 1580.
- HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. de Horacio Silvestre, Cátedra, Madrid, 2010.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Obras poéticas de D. Diego Hurtado de Mendoza*, Imprenta de Miguel Ginesta, Madrid, 1877.
- LEÓN, fray Luis de, *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, ed. de Félix García, Editorial Católica, Madrid, 1951. Edición digital: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-los-nombres-de-cristo--2/>>.
- LOKAJ, Rodney, *Two Renaissance Friends: Baldassarre Castiglione, Domizio Falcone, and their Neo-Latin Poetry*, ACMRS, Tempe (Arizona), 2015.
- MANACORDA, Guido, «Benedetto Varchi. L'uomo, il poeta, il critico», *Annali della R. Scuola normale di Pisa*, XVII, 2 (1903), pp. 1-161.
- MANRIQUE, Gómez, *Cancionero de Gómez Manrique*, ed. de Antonio Paz y Méliá, Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madrid, Tomo II, 1885.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo. 1400-1600*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2005.
- MATEOS PARAMIO, Alfredo, «Francisco de Aldana: ¿un neoplatónico del amor humano?», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Vol. II, 1993, pp. 657-662.
- PETRARCA, *Opera quae extant omnia*, Basilea, por Sebastian Henricpetri, Vol. IV, 1581.
- PIROTTI, Umberto, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Olschki, Florencia, 1971.
- PLATÓN, *Diálogos*, traducción y notas de M. Martínez Hernández (*Banquete*), Gredos, Madrid, Vol. I, 2010.
- POZUELO CALERO, Bartolomé, «De la sátira epistolar y la carta en verso latinas a la epístola moral vernácula», *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, (P.A.S.O.), Begoña López Bueno (dir.), Universidad de Sevilla, 2000, pp. 61-99.
- RIVERS, Elías L., *Francisco de Aldana, el Divino Capitán*, Diputación Provincial, Badajoz, 1955.
- , ed., *Francisco de Aldana, Poesías*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966.
- ROMEI, Danilo, «Saggi di poesia omoerotica volgare del Cinquecento», *Stravaganze amorose. Lamore oltre la norma nel Rinascimento: scarto, superamento, trasgressione*, Convegno Internazionale del Gruppo di Ricerca «Cinquecento Plurale» (18-20 septiembre 2008), Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François Rebelais, Tours, pp. 1-34.

- RUIZ SILVA, Carlos, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Universidad de Valladolid, 1981.
- SEBOLD, Russell P., «Francisco de Aldana: su lucha existencial ante “la risa de su llanto”», *Salina*, 20 (2006), pp. 81-90.
- SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio*, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Gredos, Madrid, 2014.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de oro*, Crítica, Barcelona, 1996.
- TEÓCRITO, «Idilios», en *Bucólicos griegos*, ed. de Manuel García Teijeiro y M.^a Teresa Molinos Tejada, Editorial Gredos, Madrid, 1986.
- VARCHI, Benedetto, «Qvaedam epigrammata ex libro carm. Benedicti Varchii», *Carmina quinque hetruscorum poetarum*, Apud Iuntas (Giunti), Florencia, 1562, pp. 137-172.
- , *Opere di Benedetto Varchi*, Vol. I, por Nicolás Bettoni, Milán, 1834.
- , *Opere di Benedetto Varchi*, Vol II, Sezione Letterario-Artistica del Lloyd Austriaco, Trieste, 1859.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Crítica, Barcelona, 2007.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. de Vicente Cristobal, Cátedra, Madrid, 2015.



Artículos de revisión

«Tener vida en las letras».

Verdad, ficción y alegoría en la épica del XVI

Lara Vilà

Universitat de Girona
lara.vila@udg.edu

Jerónimo Corte-Real

Sepúlveda e Lianor. Canto Primeiro

(edición y estudio preliminar de Hélio J. S. Alves)

Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2014, 201 p.

ISBN 978-989-8660-04-6

Juan de Mal Lara

Hércules animoso

(edición preliminar, notas y edición crítica de Francisco Javier Escobar Borrego, prólogo de Juan Montero)

México, Frente de Afirmación Hispanista, 2015, 1833 p.

ISBN 978-84-616-9268-2 (3 volúmenes)

Largo es el camino que ha recorrido el estudio de la épica culta en el ámbito ibérico desde el siglo XIX, en el que no pocas voces aseveraban la falta de poemas heroicos auténticos. No obstante, desde que Cirot (1946) apuntase la pertinencia de leer la épica como una forma de historiografía, autores como Pierce (1968) y Chevalier (1966) abrieron la senda de una renovada mirada crítica que, en particular y muy atinadamente, planteaba la necesidad de acercarse al género desde las coordenadas culturales de su escritura. A partir de la década de 1970 diversos autores se esforzaron por devolver a la épica ibérica su antiguo esplendor (Caravaggi 1974; Prieto 1979), y a principios del nuevo siglo se sucedieron las aportaciones a su estudio (Lara Garrido, 1999; Davis, 2000; Alves, 2001;

Vilà, 2001). Lejos de agotarse, la recuperación de la épica ha mantenido su interés y ha propiciado acercamientos de orden diverso (Vega-Vilà 2010; Blanco 2012), ha conocido números monográficos (como el de *Criticón* en 2012 y el que verá la luz en *Bulletin Hispanique*) y ha visto crecer las ediciones de poemas épicos que hasta entonces no habían conocido versión moderna.

La presente reseña se ocupa de dos de las más recientes ediciones de poemas épicos peninsulares. Su interés radica ya no sólo en la circunstancia feliz de que podamos por fin leerlas, en especial en el caso de la obra de Juan de Mal Lara, inédita hasta hoy, sino muy en particular porque ambas permiten ilustrar la diversa naturaleza que conoció la escritura épica quinientista así como la complejidad de su recepción. La primera en ser tratada será la versión realizada por Hélio J. S. Alves sobre el que es un «triste caso»: el *Sepúlveda* de Jerónimo Corte-Real, autor de obra en portugués y en español. El poema trata de la historia de amor y muerte de la pareja formada por António de Sousa de Sepúlveda y Leonor de Sá. Podría sorprender que el escritor que había celebrado la victoria cristiana en Lepanto y la portuguesa en el cerco de Diu se ocupe de un suceso familiar y luctuoso, que tan alejado está en apariencia de la materia heroica. Y que recurra para ello a la introducción de episodios mitológicos y fantásticos que tanto disgustaron a la crítica que se había ocupado de la obra. La defensa realizada por el editor es, así, toda una declaración de intenciones. Pondera la merecida fama de Corte-Real, oscurecida por la de Camões, y la pertinencia de una forma de escritura épica, calificada de «sublime», que puede leerse en clave histórica y política en el contexto de la anexión portuguesa, ayudando a perfilar una visión más cabal de la épica ibérica.

Porque al cabo, como señala Juan de Mal Lara en la dedicatoria de su *Hércules animoso*, de lo que se trata es de «tener vida en las letras» («Al muy alto y muy poderoso señor don Carlos, príncipe de las Hespañas, nuestro Señor, p. 306), ya que, como señalan todos los poetas del período, sólo estas salvan del olvido la memoria de las grandes hazañas o de acontecimientos dignos de merecerla. La tarea del escritor deviene, a manos del humanista sevillano, un pilar para el sostenimiento de la monarquía, porque la épica sirve a las naciones a la manera de la historia, como en este caso, por medio del elogio del monarca. Pero el modo elegido en el *Hércules*, esto es, la asimilación de las gestas hercúleas a la trayectoria imperial, ilustra también una escritura consciente de la empresa intelectual que acompaña a la elección del género que, no hay que olvidarlo, mantiene tradicionalmente un fuerte vínculo con la exegesis alegórica. Para Mal Lara no basta con la verdad de lo relatado bajo el manto de la alegoría. Debe auspiciarse con ella el sostenimiento de la virtud y, de ahí, que «los que estudiamos y queremos nombre de letras» deban procurar «que lo mejor que se hallare en nuestros libros, según la facultad de cada uno, se escoja y aparte lo mejor». Y de los «libros fingidos» puede deducirse un comportamiento ejemplar ya que «la virtud sacó en él su retrato verdadero» (*Ibid.*, 305-306). Así, la ficción, la fábula mitológica, como ocurre también en el caso

del *Sepúlveda*, completa la relación histórica y sostiene una finalidad superior que no colisiona con ella sino que plantea una forma, más culta y sofisticada, de relatarla.

Jerónimo Corte-Real

Sepúlveda e Lianor. Canto Primeiro

(edición y estudio preliminar de Hélio J. S. Alves)

Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2014, 201 p.

ISBN 978-989-8660-04-6

Este primer volumen del poema de Jerónimo Corte-Real augura una edición que, una vez completada, está llamada a ser la versión de referencia del último poema épico de Jerónimo Corte-Real. Estamos, sin duda alguna, ante un proyecto ambicioso y de una envergadura sin precedentes en la historia editorial del autor portugués al que la omnipresente sombra camoniana de *Os Lusíadas* había prácticamente desterrado al olvido. Al responsable de la edición, el profesor Hélio J.S. Alves, debemos los esfuerzos más notables de la crítica reciente por resituar la figura de este poco conocido pero importante poeta de la literatura portuguesa y española del Quinientos, y su extensa y erudita obra al respecto, publicada a lo largo de hace más de una década, lo convierten en la máxima autoridad en la materia. Como explicita el editor en el prólogo al extenso estudio introductorio que abre el volumen, el lector tiene en las manos una edición comentada de una obra que modernamente sólo podía encontrarse en la versión preparada por Lello & Irmao en 1979, pero cuyo lujoso formato no le hace justicia. Por encima de todo, Alves quiere responder a una larga tradición crítica que había postergado la calidad poética de Corte-Real y edita el que en su opinión es su mejor poema épico. En este sentido, estamos, a no dudarlo, ante el fruto de una línea de investigación continuada, sólida y, casi diría, vital.

Siendo esta la finalidad primordial de la edición, no sorprende en absoluto que el primero de los apartados de la Introducción esté dedicado a arrojar algo de luz sobre la importancia de Corte-Real en la literatura del Quinientos, y más concretamente en el contexto de las tensas y complicadas relaciones de Portugal con el reino vecino de España. Con el título de «Se não tendes notícia de Jerónimo Corte-Real...», este apartado no es una biografía al uso sino un estudio de las circunstancias históricas y literarias relativas a la elección de la temática del *Sepúlveda*, que, por lo tanto, se circunscriben al período final de la vida del poeta, entre las décadas de 1570 y 1580, marcadas por la anexión política de Portugal por parte de la corona española tras la llorada muerte del rey don Sebastián en Alcazarquivir (1578). Recuerde el lector que el *Sepúlveda* no se ocupa de la narración de hechos bélicos ni gloriosos, la materia común con que suele forjarse la épica europea del Renacimiento, sino que la trama podría calificarse antes de trágica, en tanto que narra la historia de Manuel de Sousa de Sepúlveda y Leonor de Sá y el naufragio

y muerte de ambos y sus hijos en la región de Natal, en el sur de África, cuando regresaban a Portugal desde Goa. La documentación manejada por el editor ilustra la importancia política que Corte-Real tuvo para Felipe II, a quien, no olvidemos, había dedicado su extenso poema sobre la victoria leparentina, acabado en 1575 y publicado en Lisboa en 1578, lo que la tradición interpretó como un signo de la hispanofilia del autor. Contra esta visión, el editor apunta otra distinta y muy sugerente, cuyo interés radica en proponer una lectura en clave historiográfica del poema, que convierte la semblanza biográfica en un posicionamiento exegético cercano a las presuposiciones del género: la obra, lejos de aclarar el supuesto colaboracionismo del autor esgrimido por la crítica, ilustra más bien «numa História de erros ético-políticos internos ao reino e na perdição colectiva final» (36).

Esta lectura se conjuga con una primera aproximación estilística con la que el editor suele sentirse particularmente cómodo, como ya ha demostrado en estudios anteriores, y en la que suele descollar gracias a su atención por el detalle. En el segundo apartado del estudio preliminar, la defensa del *Sepúlveda* como ejemplo del estilo sublime enlaza con el tratamiento del problema de la maravilla grecolatina en la épica cristiana, uno de los aspectos más recurrentes y debatidos de la teoría de la épica del Quinientos. De la recensión de la trama destaca el editor algunos de los momentos líricos y alegóricos que lo jalonan, como por ejemplo, la descripción inicial del nacimiento de la heroína y su caracterización psicológica durante el primer encuentro con el que será su marido en el canto I; la funesta descripción de la casa del Odio del canto III, que culmina con el asesinato de Luís Falcão, rival amoroso del protagonista; la célebre descripción de Leonor del canto IV recordada por Cervantes en el *Persiles*; o las celebraciones de la boda premonitoriamente marcadas por el desfile de la corte infernal del Canto V... Son momentos líricos e intensos, que completan la psicología de los personajes. Marcados en un inicio por la presencia de la mitología clásica, esta será sustituida por la imaginería cristiana y las profecías dinásticas y nacionales en los cantos finales. Todo ello nos permite hablar de un poema rico y complejo, que aborda una variedad de temas, registros y niveles de significación que, sin embargo, fue objeto de censura por parte de la crítica, en particular, como le ocurriera a *Os Lusíadas*, en lo concerniente al uso de la maravilla pagana. Para demostrar que estos episodios no son decorativos ni secundarios en la construcción semántica y estructural del poema, sino un instrumento al servicio de la universalización de una historia podríamos decir que doméstica y poco épica, Alves singulariza el pasaje del canto XVI que narra el encuentro de Sepúlveda con el espectro de su hijo muerto, convertido en «consolo possível que a natureza concede aos infelices e, no mesmo momento, o sinal patente que os condena» (47), que permite leer la desgracia sufrida por la célebre pareja como justo castigo por la muerte de Luís Falcão.

Abandona el editor las disquisiciones estilísticas en el siguiente apartado para rastrear la fortuna del poema en diversos escritores, todos ellos españoles, entre 1594 y 1640. Siendo un apartado relevante para demostrar la injusta postergación de Corte-Real por parte de la crítica, se percibe aquí cierta ruptura discursiva y

quizá esta sección hubiera debido seguir más lógicamente a la semblanza biográfica. El estudioso ilustra aquí por medio de citas y pasajes paralelos la profunda impresión que el poema sobre el desastre de Sepúlveda y Leonor causó entre sus contemporáneos y seguidores más inmediatos. Tal es el caso de Pedro de Mariz en sus *Diálogos de Vária História* (1594); de Lope de Vega en la *Arcadia* (1598) y, sobre todo, el *Laurel de Apolo* (1630), donde los pasajes paralelos se multiplican; de Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (1614) y el *Persiles* (1617); de Calderón en *A secreto agravio, secreta venganza* (ed., 1637); o de Juan de Solórzano en su obra histórico-jurídica *Disputationes De Indiarum Jure* (1629) y de Tirso de Molina en sus *Escarmientos para el cuerdo* (ed. 1636). Alves hace una lista apretada de obras literarias o generales en el que es uno de los apartados más extensos de esta introducción, lo que demuestra el interés del editor por rescatar la figura del poeta haciendo una revisión concienzuda de autores contemporáneos que reescribieron sus versos, sobre todo en la literatura española de la época, asediada ya por cierto en diversos ensayos que preceden a este.

Alves ha considerado desde la publicación de su tesis doctoral (2001) que el *Sepúlveda* es la mejor obra del poeta. Una de las principales razones que sostienen dicha valoración es de orden estilístico, de ahí que el siguiente capítulo, dedicado al que llama el «Modo Fácil», se dedique con profusión a analizar la escritura corte-realina por medio del asedio de diversos ejemplos. En ellos se ve que el poeta rehúye toda afectación buscando sencillez y una llaneza *aparentemente* descuidada: no hay giros expresivos violentos, ni léxico oscuro y difícil. El texto no parece presentar especiales dificultades al lector. Sin embargo, como revisa el editor en un largo subapartado titulado «O estilo em análise», la facilidad de lectura no está reñida en absoluto con un conocimiento refinado de las técnicas de la composición poética, con un trabajo de lima extraordinario, como la revisión de ejemplos del *Sepúlveda* analizados exponen con claridad. La mejor poesía, cabe concluir, es aquella que no lo parece, la que dice mucho con poco y que el editor considera una muestra del «diletantismo aristocrático» (89) y la modernidad de Corte-Real. Pero más allá de este supuesto *dandysmo*, que explicaría la despreocupación del portugués por consignar teóricamente este modo de escritura tan «cortesano», lo interesante es la lectura que Alves propone de este «modo fácil», porque, dice, semejante elección no es sólo estilística. Tras ella late un deseo más profundo y de naturaleza moral, que aparece explicitado en la magnífica comparación de dos pasajes paralelos, que pueden interpretarse como muestra simbólica de la elección de un modo de escritura y de sus implicaciones. Se trata de las descripciones del Templo de la Verdad (canto X) y del Templo de la Mentira (canto XI). El primero es un templo sin adornos pero «majestuoso», «simple» pero «severo y venerable», cuya visión satisface al protagonista (*Não vê muito artifício, mas um grave, / Singelo e fácil modo que o contenta*, X, 349-350). El segundo es un «edificio soberbio y admirable», ricamente adornado y diseñado según dicta Vitrubio, es decir, ha sido levantado por mano sabia y es un templo perfecto, pero moran en él los hipócritas. La oposición es toda una declaración

de intenciones, que el editor lee a la luz de la carta que Sepúlveda escribe a Leonor en el canto I. En esta misiva no hay palabras artificiosas ni elevadas pero ofrece «mil verdades» (I, 784). Por ende, la conclusión a la que llega Alves es muy interesante: Corte-Real busca «os fundamentos éticos de escrita artística» y los encuentra en la «máxima atenuação possível do carácter artificioso da poesia», siendo «sua manifestação mais sublime» y audaz (82) porque esta sencillez es la base arquitectónica de la verdad.

El estudio introductorio se cierra con los criterios seguidos en la edición, entre los cuales destaca la explicación de los seguidos para establecer el título, que constituye, en realidad, una lectura del poema en el sentido apuntado en el segundo apartado, sobre el estilo sublime del *Sepúlveda*. El descriptivo título que recibió el poema en su primera edición (*Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manoel de Sousa de Sepúlveda e Dona Lianor de Sá, sua mulher, e filios, vindo da Índia para este Reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no Cabo de Boa Esperança, na terra do Natal. E a peregrinação que tiveram rodeando terras de Cafres mais de 300 léguas 'té sua norte. Composto em verso heróico e octava rima por Jerónimo Corte-Real*) resultaba ya incómodo en la época por ser demasiado largo y, de hecho, en los diversos documentos relativos a su publicación se manejaban otras opciones más concisas. Muchas de ellas enfatizaban la idea del naufragio, quizá por el interés que el asunto despertaba en los años en que la obra llega a la imprenta. Siendo un poema póstumo, desconocemos cuál sería el título definitivo que Corte-Real le habría dado, de modo que Alves opta por ofrecer una variante que responda mejor a su lectura. En su opinión, el poema no versa sobre el naufragio de la pareja protagonista y sus hijos, porque, de ser así, no parecen tener explicación los cinco primeros cantos, en los que se nos narra un capítulo crucial como es el de la muerte del rival de Sepúlveda. La importancia concedida al naufragio por el impresor lisboeta de la primera edición responde pues a una operación comercial, pero una lectura más atenta revela claramente que el tema es la narración del castigo y la expiación del asesinato de Luís Falcão. El título que da Alves a su versión, *Sepúlveda e Lianor*, ilustra una idea muy ajustada de lo que es la tarea del editor crítico, según la cual la versión del poema debe dar cuenta del mayor número de elementos posible, lo que en este caso implica conceder la centralidad a los protagonistas. De este modo cobran sentido esos momentos que la crítica consideraba superfluos pero que, al cabo, sirven a la caracterización psicológica de ambos personajes, edificada a partir de unos pasajes alegóricos que, lejos de ser meros adornos, son parte esencial de la construcción del poema. Son, en suma, la traslación poética del estado anímico de la pareja (como es el caso de la descripción de la Isla de la Venganza, reflejo de los celos que devoran al protagonista y que se consumarán en el crimen del prometido de Leonor). Conceder centralidad a la pareja apunta también a cuestiones genéricas importantes, tales como la relación liminar que la épica ha mantenido con otro tipo de narraciones más o menos afines, o sin las cuales no se explica una tradición basada en la imitación y *contaminatio* de mo-

delos. La importancia central de la relación amorosa de los protagonistas enlaza, así, con la compleja relación que, a lo largo del Quinientos, la épica mantiene con las narraciones conocidas como *romanzi* y con la vigencia de la tradición helenística de los relatos bizantinos. Al explicar las razones que justifican no seguir servilmente la tradición editorial del poema, Alves plantea pues una visión muy certera de lo que debe ser la tarea de un editor, atento a la diversidad de elementos que intervienen e influyen en la creación del texto.

En cuanto a la edición, modernización y notas, la edición de Alves refleja una atención por el detalle mínimo muy notable. El canto I, único de este primer volumen, está precedido por todos los materiales preliminares (licencias, privilegio, prólogo al lector y dedicatoria y un soneto de Estêvão Ribeiro a António de Sousa) y por un breve resumen del argumento, con indicación de versos. Pero si algo merece especial mención es la anotación del poema, extensa, profusa y de naturaleza tan diversa que casi podría calificarse de anticuaria, en el mejor de los sentidos, y cuya función principal es, como explicita el propio editor, «contribuir para interpretações bem fundamentadas do poema e das suas partes, mas sem entrar nas interpretações propriamente ditas, as quais devem ficar para a liberdade do leitor» (12). El lector encontrará pues notas de una naturaleza diversa y completísima: interpretativas, gramaticales, contextuales, estilísticas, que aportan una información precisa y detallada para construir una lectura del poema. Destacable y preciosa es pues la labor del profesor Alves, cuya continuación aguardamos expectantes.

Juan de Mal Lara

Hércules animoso

(edición preliminar, notas y edición crítica de Francisco Javier Escobar Borrego, prólogo de Juan Montero)

México, Frente de Afirmación Hispanista, 2015, 1833 p.

ISBN 978-84-616-9268-2 (3 volúmenes)

Meritoria es también la labor llevada a cabo por el profesor Escobar en la edición del hasta ahora inédito poema épico-alegórico que el humanista Juan de Mal Lara escribió en distintas fases entre 1549 y 1565. Estamos ante una tarea que indudablemente podemos calificar de hercúlea, como afirma Juan Montero en el prólogo para la edición del FAH, y que recupera para los lectores de hoy un capítulo importantísimo de las letras sevillanas del Quinientos, pero muy en particular de la épica hasbúrgica del siglo xvi. Se trata del único poema, que se sepa hasta el momento, que aborda el elogio de las hazañas de Carlos V bajo el velo de la alegoría, para lo que recurre a la narración de las célebres tareas del personaje mitológico al que la Casa de Austria consideraba uno de sus ancestros míticos. La obra se divide en doce libros, respetando el número y la ordenación clásica de los trabajos de Hércules y la no menos canónica de la *Eneida*, si bien,

como explica el profesor Escobar en el resumen del argumento (26-28 y 267), el episodio del *descensus ad inferos*, que es el de mayor carga política, se desarrolla en último lugar. Así pues, el *Hércules* es la única de las Caroleidas, los poemas épicos sobre el Emperador, que no se ciñe a la relación de la historia contemporánea sino que, a diferencia de Sempere, Zapata y Urrea, opta por leerla en clave mitológica aunque respetando la cronología de los acontecimientos narrados. Así, por ejemplo, las primeras hazañas del León de Nemea y la Hidra de Lerna son el correlato de la llegada de Carlos V a España en 1522 y la respuesta imperial a la rebelión de las Comunidades; el Jabalí de Erimanto es el manto alegórico que cubre al rey de Francia, Francisco I; el sometimiento de la Cierva es una alusión al dominio de las Indias, etc. La edición del poema, extensísimo y riquísimo en alusiones de todo tipo, que se analizan en el no menos detallado estudio preliminar, más allá de recuperar una obra hasta ahora perdida de uno de los grandes humanistas del siglo, deviene una pieza infaltable para completar el panorama de la épica española del Renacimiento y no podemos más que celebrar los esfuerzos del profesor Escobar para que finalmente haya visto la luz.

El poema es uno de los más extensos, junto con el *Carlo famoso* de Luis Zapata, de la épica hispana. Supera las cinco mil octavas y Mal Lara se preocupó, además, de dotarlo de un completo aparato exegético de naturaleza diversa que incluye índices, argumentos, tablas de autores y vocablos oscuros y una *Declaración* cercana a la tradición comentarista, entre otros materiales paratextuales. Es, en suma, un empeño de gran envergadura que buscaba dotar a España de un poema épico digno de su calidad imperial pero que a su vez sólo se concibe en el marco de la visión humanista de la épica. No en vano, por otra parte, coincide la redacción del poema con el regreso de su autor a Sevilla y el reencuentro con el círculo académico hispalense, cuya importancia en la elaboración del poema y sus paratextos estudia Escobar en el interesante apartado «Sevilla en el *Hércules animoso*». Así pues, Mal Lara, postula el editor, contemplaría dos posibles tipos de lector para su obra: al más docto se dirige, en definitiva, el grueso de los materiales que deben de guiar una interpretación más profunda y de cuño moral, aunque sometida a una intencionalidad política principal. Semejante lectura, por otra parte, se vincula con la defensa de la oscuridad poética, acorde con su lector ideal, y perfila una idea de la intención ética de la obra. En cuanto a la interpretación política, abordada por el editor en el apartado final de su estudio («Interpretación y significado»), trata aspectos cruciales de la tradición épica que pasan por la atención a la liminariedad del género con otras especies edificantes y pedagógicas, tales como los *specula principis*, que acercan la lectura del *Hércules* a *La Psyche*. Esta lectura cívica se muestra también atenta a la ortodoxia cristiana, en un intento del autor por soslayar posibles censuras inquisitoriales. Resume todo ello Escobar como sigue: «Mal Lara concibe su poema como un artefacto literario trufado de doctrina cristiana e ideología política, lo que le permitirá abogar por la transmisión al lector de una enseñanza, por lo general, con un tono sentencioso» (278). Son cuestiones relevantes para enmarcar la

lectura del *Hércules* en el contexto de la tradición genérica a la que pertenece y que el editor esboza aquí en dos apartados que a buen seguro hallarán desarrollo más extenso y completo en la monografía que prepara el editor sobre el poema.

La edición en tres volúmenes que tenemos ahora entre las manos constituye, en esencia, la transcripción del único manuscrito, autógrafo y supervisado por el autor, que conserva el poema y que en la actualidad se custodia en la lisboeta Biblioteca da Ajuda (ejemplar 50-I-38). Hablo de transcripción pero bien podría calificarla de reconstrucción dado el precario estado de conservación del mismo (hay partes perdidas irremediadamente, numerosas manchas de humedad, el papel ha oscurecido en muchos pasajes y otros agentes han complicado de forma ostensible su legibilidad). A todo ello se suma la presencia de errores de copia del autor, quizás a causa del cansancio y a su ya avanzada edad en las fases finales de elaboración del manuscrito, errores en la numeración autógrafa y la presencia de folios intercalados en una revisión posterior, entre otros elementos, así como la extensión del texto, que ha convertido esta transcripción en una labor que ha necesitado años de dedicación por parte del profesor Escobar. Los criterios seguidos por el editor son claros y expuestos por él mismo en el apartado final de su estudio preliminar: «La razón principal para conservar el sistema ortográfico original y otros elementos que conforman el *usus scribendi* de Mal Lara obedece a un único deseo, esto es, acercarnos, en la medida de lo posible, a su voluntad autorial» (282). Por ello, el texto no se ha modernizado más que en la puntuación y en casos muy puntuales. Tampoco está anotado, fiando presumiblemente la lectura que esta intervención implica a la monografía anunciada. Sí se ofrece, no obstante, un aparato crítico final con los errores de copia detectados, variantes y reescrituras. Dadas las notables dificultades de lectura del testimonio, apenas esbozadas en este párrafo, entenderá el lector la envergadura de este proyecto editorial y la ausencia de un aparato de notas.

No acaba aquí, empero, la labor emprendida por el profesor Escobar, puesto que acompaña la transcripción del poema en tres extensos volúmenes de un estudio preliminar que ronda las 300 páginas donde, además de apuntar las cuestiones relativas a la lectura global del poema tratadas arriba, aborda sobre todo el análisis de las fuentes, los motivos y las técnicas compositivas del autor. Y cabe decir que no es tarea fácil, si se tiene en cuenta que Mal Lara reconoce haber manejado más de doscientas autoridades. Así pues, el grueso del estudio preliminar puede dividirse en tres grandes secciones, dedicadas a la caracterización genérica del poema (62-118), las fuentes y temas (118-168) y los recursos técnicos (168-255). En la primera se aborda la presencia de elementos procedentes de otros géneros con los que la épica del *Hércules* guarda relación. Tal es el caso de la dimensión alegórica y los *exempla* mitológicos, pasando por los cuentos, la novela bizantina, sentimental y morisca, los libros de caballerías y de hadas, la poesía de cancionero e, incluso, la tragedia y la comedia. Como puede verse, estamos ante un poema de factura compleja y erudita, obra de un hombre de letras, perteneciente a un entorno académico antes que cortesano, y que, por lo tanto,

perfila una idea de épica muy distinta de la escrita por hombres de armas, la más característica del panorama épico hispano, en especial si se la compara con *La Araucana*. Una épica, sin duda, alentada por idéntico sentimiento patriótico pero que auspicia una escritura que se mueve por sendas muy distintas, cultas y cultistas, y que halla acomodo en la elección de una lengua voluntariamente oscura como la defendida por Mal Lara en la *Declaración*. Semejante voluntad se manifiesta de modo igual de evidente en la elección de las autoridades imitadas y los temas analizados en el siguiente apartado, que el editor repasa aduciendo ejemplos que compara con los de sus fuentes. Esta comparación ofrece un análisis que sin ánimo de querer ser exhaustivo (bien podría decirse que es imposible) sí que busca centrarse en el detalle y en el estudio del pasaje paralelo y sus múltiples desviaciones, fruto del manejo de más una fuente. Se ve a las claras que el editor conoce muy bien la obra y aporta ejemplos de la más variada traza para demostrar el caso particular que analiza. Cierra el estudio, por último, un repaso de los recursos compositivos empleados por el autor, de los que Escobar elabora un panorama general.

En definitiva, el estudio preliminar que acompaña la edición del *Hércules animoso* posee una naturaleza descriptiva, que busca dar cuenta de la complejidad del poema y que sostiene su análisis en la revisión de casos concretos en el marco de una lectura del poema esbozada en dos apartados. Esta lectura se construye, también, por medio de la comparación y el cotejo constantes con la obra del humanista, en particular de *La Psyche*, que el editor conoce muy bien. No en vano el profesor Escobar es un experto reconocido en la figura del humanista. Siendo una aportación encomiable para la configuración de la cultura sevillana y española del Quinientos debería de incardinar también el poema en la épica habsbúrgica ya que, a mi juicio, esta edición del *Hércules* supone la recuperación de una obra de Mal Lara antes que la de un poema épico, lo cual no es un demérito sino simplemente una cuestión de enfoque y perspectiva, y por ello esperamos con gran interés la prometida monografía.

Bibliografía

- ALVES, Hélio J.S., *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Universidade, 2001.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico: las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- CARAVAGGI, Giovanni, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università, 1974.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américains de l'Université de Bordeaux, 1966.
- CIROT, George, «Coup d'œil sur la poésie épique du Siècle d'Or», *Bulletin Hispanique*, 48 (1946), 294-329.
- DAVIS, Elizabeth B., *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, Columbia and London, University of Missouri Press, 2001.
- La poesía épica en el Siglo de Oro, Crítico*, 115 (2012). Número monográfico coordinado por Rodrigo Cacho Casal.
- LARA GARRIDO, José, *Los mejores plectros. teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo XXIII, Universidad de Málaga, 1999.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.
- PRIETO, Antonio, «Origen y transformación de la épica culta en castellano», *Analecta Malacitana*, 2 (1979), 193-243.
- VEGA, María José y VILÀ, Lara (eds.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- VILÀ, Lara, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.



Los avances del grupo PASO en el estudio de la poesía áurea, el canon y su posterior recepción

Gáldrick de la Torre Ávalos

Universitat de Girona
galdric.t.a@gmail.com

Gómez Canseco, Luis; Montero, Juan; Ruiz Pérez, Pedro (eds.)

Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno en el 25 aniversario del Grupo PASO.

Córdoba, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba; Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla; Huelva, Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva; 2014, 437 p.

ISBN 978-84-9927-154-5

ISBN 978-84-472-1533-1

ISBN 978-84-15633-19-8

López Bueno, Begoña (ed.)

Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850

Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, 362 p. Literatura; 136.

ISBN 978-84-472-1595-9

Las aportaciones del grupo PASO (Poesía Andaluza del Siglo de Oro) han significado, como es de sobra conocido, un antes y un después en los estudios de la lírica española áurea, por lo que es de justicia recordar aquí, por brevemente que sea, los momentos clave de su trayectoria; con más motivo aún si se tiene en cuenta que, de los dos volúmenes para comentar, el primero es un homenaje a la propia trayectoria del grupo, iniciada ya hace más de veinticinco años, y que tanto uno como otro señalan bien las dos etapas que la han caracterizado.

La primera empieza en el año 1988, cuando Begoña López Bueno funda el proyecto. La idea original era crear un grupo de investigación que analizara los

géneros líricos de la poesía del Siglo de Oro teniendo en cuenta los rasgos que los definían en su tiempo: aspectos como la métrica, el estilo y la finalidad en cada uno de ellos; se planteaba así un doble estudio que aunara la perspectiva diacrónica con una visión pluridimensional que sirviera para poner límites a los distintos géneros y que permitiera ofrecer un panorama representativo de la realidad literaria española. Fruto de este empeño fue la celebración de una serie de Encuentros Internacionales que tuvieron lugar entre 1990 hasta prácticamente entrado el año 2002. Unos encuentros que se basaron en las aportaciones de los distintos miembros del grupo y que se enriquecieron con la presencia de varios especialistas que fueron invitados en cada ocasión. Como resultado del diálogo entre unos y otros, se publicaron cinco volúmenes de carácter monográfico centrados cada uno de ellos en los distintos géneros y titulados de forma homónima (siguiendo la secuencia temporal): *La silva* (1991), *La oda* (1993), *La elegía* (1996), *La epístola* (2000) y *La égloga* (2002), todos publicados bajo el sello editorial de la Universidad de Sevilla e incorporados más tarde al volumen digital *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelos*. Se cerraba así una primera etapa que dio lugar a un segundo momento en la vida del grupo.

A partir del año 2001, hasta llegar al 2013, PASO empieza a interesarse por el problema historiográfico de la conformación del canon de la lírica áurea, y lo hace con un proyecto de revisión sistemática de las distintas recepciones de la poesía del Siglo de Oro, comenzando por la de los propios poetas y acabando con la lectura que hicieron de su obra los historiógrafos modernos. Del mismo modo que ocurría en la anterior serie, se llevaron a cabo varios Encuentros Internacionales que culminaron también con la publicación de otros cuatro volúmenes. Más adelante nos detendremos en el contenido de cada uno de ellos al mencionar el contexto del volumen que cierra la serie.

Gómez Canseco, Luis; Montero, Juan; Ruiz Pérez, Pedro (eds.)

Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno en el 25 aniversario del Grupo PASO.

Córdoba, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba; Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla; Huelva, Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva; 2014, 437 p.

ISBN 978-84-9927-154-5

ISBN 978-84-472-1533-1

ISBN 978-84-15633-19-8

El volumen titulado *Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno* constituye un homenaje a la propia trayectoria del grupo con motivo del vigesimoquinto aniversario. Por esta razón, reúne unos contenidos que se hallan en clara sintonía con las dos líneas de investigación antes mencionadas. Ahora bien, lo interesante del volumen es que supone un homenaje por partida doble; en efecto, se celebran los veinticinco años de la creación del grupo, pero este se iguala y no

se concibe sin la presencia de Begoña López Bueno, quien, además de ser su fundadora, ha sido durante la práctica totalidad de su andadura, su directora. Es por eso que, en última instancia, el volumen está dedicado a ella, en un gesto de agradecimiento en el que colaboran, además de los autores del libro —la mayoría miembros del grupo PASO o participantes de los congresos internacionales—, sus editores, así como discípulos de López Bueno, Luis Gómez Canseco, Pedro Ruiz Pérez y Juan Montero.

En tanto, pues, que se trata de un homenaje que implica al grupo pero que atañe también a su fundadora, los trabajos aquí reunidos se relacionan con varios aspectos de la obra de López Bueno y también con los volúmenes ya publicados. Así, nos encontramos con artículos que abordan las formas y los géneros poéticos del Siglo de Oro, como el de Blanca Perrián, «Algo más sobre la “forma-*chiste*”»; trabajos relacionados con la formación del canon, como los de Ángel Estévez e Isabel Román, y un amplio abanico de contribuciones de lo más variado que se centran en los principales poetas del Siglo de Oro y en especial en los de la escuela sevillana: los de Núñez Rivera, Galbarro García, entre otros. Por lo general, se trata de artículos breves que trabajan algún aspecto concreto de la poesía áurea, y en algún caso, aunque pocos, también de la prosa.

La idea que inspira el volumen es básicamente la misma que caracteriza los Encuentros Internacionales: el diálogo. Este se presenta como una recopilación de trabajos de variada índole, pero que quedan unificados por el hecho de formar parte de una reflexión conjunta en artículos que se agrupan bajo distintas áreas temáticas; de ahí que los artículos sean breves. Todos abordan aspectos muy concretos pero originales, como si se diera la lección por aprendida, en un volumen que no pretende ser pedagógico y que directamente va a los detalles. Pongamos por ejemplo el artículo que Nadine Ly dedica a la figura del hápax como recurso literario en la obra de Góngora; un aspecto de la misma que no se ha estudiado y que deja abierta la posibilidad de una nueva investigación (de la que, en este caso, se ocupará la autora). Igual que el de Ly, los demás artículos abordan aspectos concretos que, en algunos casos, invitan a estudios más profundos. En ese sentido, todo el libro parece una historia de la poesía del Siglo de Oro hecha desde los márgenes, con aspectos que permiten ahondar en la materia y que son fruto de ese diálogo entre especialistas.

En cuanto a la ordenación del volumen —y para ir entrando en materia—, sigue la misma que los anteriores, editados bajo la dirección de Begoña López Bueno. Por esta razón, el homenaje no solo afecta al contenido, sino que atañe también a las formas. Se trata de su manera de editar; una manera que se caracteriza por emplear una ordenación lógica y coherente, basada en el uso de criterios cronológicos y temáticos que, en este caso, alternan las aportaciones de los miembros del grupo con aquellas de los especialistas invitados.

A continuación, se señalan los distintos apartados en que se dividen los artículos tomando en consideración para tales efectos dichos criterios cronológicos y temáticos.

Hay un primer bloque dedicado a la poesía sin autor y a los géneros populares en el que se incluye, además del ya citado trabajo de Blanca Perinián, los de Cristina Moya García y Giuseppe di Stefano. Empezando por este último —de hecho, el que abre el libro—, se titula «Para la historia textual del *romancero*: los *pliegos sueltos* de Perugia». Di Stefano analiza el manuscrito encontrado por Víctor Infantes en el año 2013 en la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia y se centra en los pliegos numerados del 28 al 33, incluyendo el 35, para estudiar los romances que se contienen en ellos y su relación con la literatura de cordel. Se trata de un total de 36 romances que llaman la atención por el hecho de que parece haber entre ellos cierta unidad temática; al menos en los romances que salieron de la imprenta de Juan Navarro. Di Stefano sugiere que el editor pudo haber publicado esta serie dada su familiaridad con el antologista y también autor de romances Juan de Timoneda, quien previamente había impreso allí algunas de sus colecciones (p. ej., la *Flor de enamorats*, 1556). El estudio resalta algunas de las peculiaridades internas y también externas de los poemas incluidos en el manuscrito e introduce como apéndice un cotejo con otros textos y versiones extraídas de la tradición (también las que aparecen en los libros de Timoneda). Por su parte, el artículo de Cristina Moya García se enmarca dentro del estudio de las relaciones entre literatura y antropónimo medieval castellana, estudio que durante mucho tiempo ha servido para conocer la presencia de otras tradiciones en territorio peninsular; en este caso, de la tradición árabe y andalusí. La autora toma el ejemplo de doña Catalina de Perea, vecina de la localidad sevillana de Utrera que vivió durante el primer cuarto del siglo xvi. Doña Catalina tuvo tres esclavas moras a las que dio el nombre de Axa, Fátima y Marién. Basándose en el nombre de las esclavas, García Moya plantea la posibilidad de que doña Catalina tuviera en cuenta para la selección onomástica el conocido villancico sobre las morillas de Jaén: «Tres moricas me enamoran / en Jaén: / Axa, Fátima y Marién». El último artículo, el de Blanca Perinián, lleva por título «Algo más sobre la “forma-chiste”». Se trata, en buena medida, de una réplica o de una corrección de un trabajo anterior en el que también la autora abordaba el estudio del chiste.¹ Perinián establece la diferencia entre el sentido concreto que tiene la palabra hoy y el significado que tenía en la España del siglo xvi: una forma estrófica cercana a la oralidad, de tres versos octosilábicos y un último con el pie quebrado, que se utilizaba generalmente para poemas de carácter discursivo y de tipo popular, los cuales no necesariamente eran cómicos. Esta constituye, por así decir, la primera parte o la parte introductoria del artículo, donde Perinián intenta también rastrear los orígenes de esta forma estrófica vinculándola a otras variedades italianas como la *barzelle*, la *frottola* y el *gliommero* napolitano. La segunda parte del artículo se centra en cuatro chistes, que aparecen en los ya citados pliegos de Perugia y que la autora edita teniendo en cuenta la previa definición.

1. Véase Blanca Perinián, *Poeta ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos xvi y xvii. Estudios y textos*, Pisa, Giardini, 1970.

El siguiente grupo de artículos es el más nutrido de la colección. Está constituido por un amplio abanico de trabajos que se relacionan con la obra de los principales poetas del Siglo de Oro y de algunos menos conocidos del Bajo Barroco. Siguiendo el orden cronológico, abren la serie dos estudios sobre Garcilaso: uno de Valentín Núñez Rivera y otro de Jaime Galbarro García, a los que sigue el escrito por Antonio Carreira sobre el poeta Luis de Camões. El artículo de Núñez Rivera «Garcilaso en mejor orden (1543-1765)» estudia la ordenación que ha recibido el corpus poético de Garcilaso de la Vega a través de sus varias ediciones, empezando por su publicación conjunta con la obra de Juan Boscán y acabando con la edición de Azara (1765). Ofrece un comentario general de las diferentes ediciones y luego pone en relación unas con otras teniendo en cuenta la razón que gobierna cada una de ellas, fruto de los distintos contextos culturales. De corte más anecdótico, el artículo de Galbarro García «Garcilaso en cifras» se ocupa de uno de los manuscritos que formó parte de la biblioteca del VI Condestable de Castilla, Juan Fernández de Velasco (ca. 1550-1613). Se trata de una obra dedicada al Condestable que aparece registrada en el inventario con el título de *Discursos de cifra y cosas curiosas de enigmas y cartas*; un tratado anónimo de criptología constituido por dos partes: una primera en que se habla sobre la naturaleza y el uso de la cifra; y una segunda parte en que se aplica la teoría y se enseña a cifrar el contenido de las cartas utilizando los versos de varios poetas, entre los que se encuentra, por supuesto, Garcilaso. El investigador traza una breve historia de la cifra en España y a continuación se ocupa de los versos del poeta, que son, por otro lado, los que más se utilizan en la segunda parte. El artículo «El mar de Camões: camino y palestra» estudia desde un punto de vista temático la imagen del mar en la obra de Luis de Camões, principalmente en la célebre *Os lusíadas*. Su autor, Antonio Carreira, la relaciona con varios episodios de la vida del escritor y con el fondo de determinados acontecimientos históricos; entre ellos, el que inspira la composición de *Os lusíadas*, la primera expedición de Vasco da Gama. Insiste en que el mar, a diferencia de lo que será luego para el Romanticismo, «es [para Camões], ante todo, un camino, el más peligroso» (p. 74); visión que se contrasta a veces, como refuerzo, con la de algunas crónicas marinas de la época.

Los dos artículos que siguen se centran en la obra de Fernando de Herrera. El primero, de Bienvenido Morros y de Irene Sebastián Perdices, estudia las relaciones entre los sonetos incluidos en *Algunas obras* (1582) que reaparecen más tarde en la versión definitiva de *Versos* (1619); en particular, el poema «Ardí, Fernando, en fuego claro y lento». Morros ya había estudiado dichas relaciones en un trabajo previo que le sirvió para plantear la hipótesis de que Fernando de Herrera, al punto de revisar su obra, había intentado borrar sus deudas con los poetas del petrarquismo, hecho que le llevó más tarde a reescribir algunos de sus poemas.²

2. Véase Bienvenido Morros, «Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera». *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, II (1985), pp. 147-168.

Para demostrarlo, vuelve otra vez sobre el soneto «Pensé, mas fue engañoso pensamiento», y, en efecto, después de valorar el tratamiento de algunas metáforas —especialmente, la del corazón helado— y su relación con las distintas fuentes, se confirma dicha deuda y la voluntad por parte del poeta de querer enmendarla. Ahora bien, el soneto que nos presenta en esta ocasión viene a poner en entredicho tal hipótesis, lo que, en opinión de ambos autores, plantea la necesidad de un estudio sistemático. El segundo artículo «Siglo de Oro para las *Anotaciones* de Herrera» no se centra propiamente en la obra del sevillano, sino en el poema de Francisco Pacheco *In Garcii Lassi laudem genthliacon*. Se trata de una oda latina, que abre los comentarios de la edición de Herrera y que, igual que la bucólica IV de Virgilio, utiliza el tópico del Siglo de Oro para anunciar la que se presenta como una edad próspera; en este caso, referida a las letras y vinculada al nacimiento de Garcilaso y al de los poetas que seguirán su estela. El autor José Solís de los Santos analiza las fuentes latinas y explica el origen y la evolución del tópico.

Las tres aportaciones que siguen se enmarcan en el estudio de la obra juvenil de Miguel de Cervantes y de Luis de Góngora. Respetando, como siempre, la propia ordenación del libro, la primera se titula «De la mujer-prisión a la mujer-templo (a propósito del soneto *De pura honestidad templo sagrado*)». Su autora Giulia Poggi hace una lectura de este conocido soneto de Góngora, el cual ha recibido interpretaciones muy variadas; para ello lo compara con la que se considera su fuente directa, el poema de Minturno «In sì bel tempio de memorie adorno», y con la canción de Petrarca, que a su vez sirvió de inspiración al soneto de Minturno, «Tacer non posso, et temo non adopre» (*RVF* 325). La investigadora subraya las diferencias entre la imagen empleada por los italianos, que conciben a la amada como una mujer-prisión, y la transfiguración literaria a la que la somete Góngora al utilizar la imagen de la mujer-templo. En opinión de la autora, se trata de un ejercicio por el cual el poeta cordobés consigue dar doble sentido sagrado y pagano a la imagen utilizada por Petrarca y Minturno. Es aquí donde vuelve sobre el poema de Bernardo Tasso «O d'intiera onestà tempio onorato», cuyo íncipit recuerda al soneto de Góngora. Tasso diviniza a la amada siguiendo el tópico de la *religio amoris*, y lo hace con una imagen, la de la mujer-templo, que tiene el antecedente en ámbito hispánico de los *Sonetos fechos al itálico modo* del marqués de Santillana; en particular del soneto VIII: «O dulce esguare, vida é honor mia, / segunda Elena, templo de beldat /...». Según Pozzi, el poema sería fruto de una relación intertextual compleja que, además de tener en cuenta el soneto de Minturno (y quizá también el de Petrarca), podría beber del soneto de Bernardo Tasso y/o del marqués de Santillana. Finalmente, explica que el contenido religioso, nacido a raíz de la comparación de la mujer con el templo, habría dado lugar a que el poema fuera censurado en la edición que Juan López de Vicuña hizo en 1628 de las obras de Góngora. De igual modo, el estudio de Antonio Gargano propone también una lectura del poeta; en este caso, del soneto «Con diferencia tal, con gracia tanta». El autor valora el grado de madurez poética y lo relaciona con su distanciamiento del petrarquismo y de la poesía de Garcilaso, la cual, como sabemos, influyó poderosamente

samente en la obra juvenil de Góngora; para ello establece una comparación entre el poema del cordobés y sus antecedentes en Garcilaso (égloga I, vv. 324-340) y en la poesía de Petrarca («*Quel rossignuol che si soave piagne*», *RVF CCCXI*). Se trata de un trabajo que los especialistas Robert Jammes y, más recientemente, Orozco Díaz habían llevado a cabo con toda la obra juvenil del poeta: uno a finales de los ochenta y otro en el año 2002. Ahora bien, si el planteamiento de Jammes parte de que el poema se caracteriza por su deseo de rehuir una cierta concepción idealizante del amor, inherente al petrarquismo, para Díaz la novedad de este soneto, que lo acerca al manierismo y que constituye un paso decisivo en la evolución del estilo de Góngora, se basa en la complejidad estructural del poema, que reúne en varios niveles, bajo la figura del ruiñeñor, el tema de la naturaleza, el del amor y el mito de Filomena. Esta es la línea en la que se encuentra el trabajo de Antonio Gargano. A la lectura de Díaz y de los distintos niveles temáticos, y para demostrar que es cierta su afirmación sobre el grado de complejidad del poema, el investigador añade un cuarto nivel temático: este podría ser leído como una relación en términos forenses del crimen cometido sobre Filomena: «A partir del “atroz hecho” del que es víctima la muchacha por obra de su cuñado Tereo, el mito de Filomela-ruiñeñor resulta trasladado en los términos de pleito o causa, gracias a la ambigüedad de algunas locuciones que, junto con el significado pertinente respecto al contexto del relato mitológico, asumen el valor de expresiones jurídicas» (p. 136). De este modo, se estaría superando doblemente el modelo del petrarquismo: en primer lugar, a través de un lenguaje conceptuoso, que se volvería característico del estilo de Góngora; y en segundo lugar, y como consecuencia, por el papel desempeñado por la figura del ruiñeñor. A diferencia de lo que ocurre en Petrarca y en Garcilaso, que confunden tradicionalmente su imagen con la del poeta, Góngora expresa su deseo de ruptura disociándola de la voz poética e identificándola con la protagonista del relato mitológico. La última de las tres aportaciones, escrita por Francisco Rico, se ocupa ya de la figura de Cervantes y en particular de su relación con Antonio Veneziano, el también escritor y amigo del alcañino, autor de un cancionero petrarquista escrito en dialecto siciliano. La obra poética de Veneziano se incluye en un manuscrito de la Biblioteca centrale della Regione siciliana. Dicho manuscrito presenta la peculiaridad de que contiene en una primera parte la poesía de Veneziano y, en una segunda, a modo de epílogo, unas cuantas composiciones de Cervantes. Se trata de una carta que envía a su amigo el 6 de noviembre de 1579 junto con doce octavas reales, también suyas, y un soneto de agradecimiento. Llama poderosamente la atención del profesor Rico, además del hecho de que el manuscrito está escrito a dos manos, una para la obra de cada escritor, que la mano que transcribe las obras de Cervantes utiliza una grafía sospechosamente parecida a la suya. Por este motivo, para descartar que no se trata de la letra de Cervantes, Rico la compara con otra carta que el autor del *Quijote* envía por las mismas fechas al secretario del Consejo de Indias Antonio de Eraso. El resultado del cotejo le permite observar que efectivamente no se trata de la letra de Cervantes. Ahora bien, el parecido entre las dos grafías le lleva a formular la hipótesis de que el copista que transcribió las obras lo

hizo basándose en los autógrafos de Cervantes, lo que, en última instancia, explica que imitara su manera de escribir. Por último, destaca también el hecho de que, en una de estas octavas, se halla ya el principio poético cervantino, enunciado en uno de los tercetos del *Viaje del Parnaso*, «mostrar con propiedad un desatino»; en concreto, en la octava VII.

A partir de aquí completan este segundo bloque toda una serie de trabajos que comienzan con la poesía del conde de Salinas y que acaban con la obra de Enrique Vaca de Alfaro. Se trata de artículos, como siempre, centrados en aspectos muy concretos y en cuya totalidad abarcan un conjunto temporal amplio que va desde finales del siglo XVI hasta llegar al Barroco tardío. El primero se titula «Entre el amor y el conocimiento: algunas consideraciones sobre la poesía del conde de Salinas»; en él Guillermo Serés analiza algunos de los motivos que se desprenden del tema central de la obra del conde: el conflicto entre el amor y el conocimiento. Para ello, traza un recorrido de la historia amorosa narrada por el poemario y utiliza los distintos motivos para ejemplificar literariamente algunas de las contradicciones que se derivan de dicho conflicto; motivos como los celos, el deseo y la imposibilidad de mitigar tales sentimientos con la representación mental del ser amado. El siguiente artículo, de Aurora Egido, tiene por objeto el célebre poema «A la salida de la cárcel» de Fray Luis de León. A diferencia de lo que ocurre con otras lecturas que se han hecho del poema, las cuales parten de las circunstancias específicas en que fue escrito, Egido intenta darle un sentido universal que lo vincula a otras composiciones del poeta. La autora parte del hecho de que no está claro que Fray Luis lo escribiera estando en la cárcel o a la salida de esta, según rezan los títulos de algunas de sus versiones. Para Egido, la cárcel de la que habla Fray Luis, si bien podría designar la cárcel física en que estuvo preso, tendría también el significado de la cárcel corporal de la que el poeta quiso siempre liberarse; cárcel que, en última instancia, vendría referida a la materialidad, origen de la envidia y de la mentira en el mundo. La estudiosa lo relaciona con otras composiciones suyas que expresan este deseo empleando la misma imagen y también con la posición que ocupa el poema en el interior del poemario de Fray Luis. Su contenido moral de inspiración clásica y agustiniana, en opinión de Egido, explicaría que se encontrara al final del primer libro y como punto de engarce con los libros segundo y tercero, los cuales se sitúan ideológicamente también en esas coordenadas. Finalmente, por el lado de la forma, llama la atención sobre el hecho de que el poema utilice un lenguaje llano y una métrica sencilla, las quintillas dobles, para expresar altos conceptos que vienen de la filosofía moral. Para Egido, sería una muestra más de la humildad expresada en la segunda estrofa y en general del carácter epigramático del poema, ese *multum in parvo* que encabeza el título del trabajo y que en la obra de Fray Luis viene a condensar en diez versos toda una filosofía. El artículo de Francisco Javier Escobar y de Juan Montero está escrito a propósito de la canción que el poeta Francisco de Medrano dirige a Felipe II durante su visita al Colegio Anglico de Valladolid el 3 de agosto de 1592: «En aquestas paredes derribadas / reluce tu piedad, Filipo agosto (...)». Ambos autores llevan a cabo un estudio de las variantes entre los

distintos testimonios que se conservan de este poema y a partir de ahí proponen algunas consideraciones relativas a su proceso de composición; a saber, que la canción está escrita en tres fases redaccionales las cuales tienden paradójicamente a fortalecer la presencia del poema que les sirve de inspiración: la canción de Bartolomé Leonardo de Argensola «A la nave de la Iglesia». Ante este hecho en apariencia contradictorio, ya que lo lógico sería suponer lo contrario, la explicación que encuentran los dos investigadores se basa en el concepto que Medrano tenía de su poema. Al autor no le habría importado acrecentar su deuda con el modelo, entre otras cosas porque justamente se trataba de un ejercicio de imitación que habría iniciado en 1592 durante sus años de aprendizaje como poeta. El artículo de Luis Gómez Canseco «Dos odas de Horacio traducidas por Mateo Alemán» vuelve otra vez sobre la figura de Fray Luis de León con motivo de sus traducciones de las odas 10 y 14 del segundo libro de odas de Horacio. El autor las compara con las llevadas a cabo por Mateo Alemán durante sus años de juventud y llega a la conclusión de que el escritor sevillano no solo imitó su modo de traducir, sino que en algunos casos tomó incluso su misma traducción. Por último, incluye en aparato crítico las variantes de las distintas traducciones. En «Nuevos datos sobre el final de la estancia de Lope en Sevilla» se nos habla de uno de los pocos episodios desconocidos de la vida de Lope. Hay un vacío biográfico en el momento en que el poeta abandona Toledo y se instala durante un tiempo en Sevilla. Tal episodio ha dado a lugar a múltiples conjeturas basadas en el hecho de que se sabe que estuvo allí en 1602, pero no cuándo llegó, cuándo se fue ni tampoco los periodos en los que residió allí. José Manuel Rico García, el autor de este trabajo, ofrece un documento inédito que permite asegurar la presencia del poeta en Sevilla desde 1602 hasta julio de 1604.

Los dos artículos que siguen vuelven otra vez sobre la figura de Miguel de Cervantes, aunque el contenido en este caso se enmarca en su periodo de madurez. El primero, de Víctor Infantes, estudia la producción poética de la literatura de cordel durante el bienio cervantino 1604-1605; es decir, en el momento previo a la publicación de la primera parte del *Quijote*. Infantes plantea la posibilidad de que el escritor alcalaíno se sirviera de esta clase de textos para utilizarlos en algunas de sus obras, ya que se trataba de textos que, a pesar de tener una ínfima calidad literaria, constituían un auténtico fenómeno social y comercial de la época. Empieza haciendo un repaso de los distintos tipos de pliegos y luego registra y describe el número de pliegos que se conservan de dicho periodo: un total de «19 míseros pliegos» que, en opinión del autor, es una «rácana cosecha de la que de verdad debió de ver la luz» (p. 213). Infantes dice que no hay constancia de que el novelista leyera estas obras, pero sí de que las conociera, y es aquí donde añade algunos ejemplos que vendrían a confirmar tal hipótesis. El segundo artículo está escrito por el profesor Alberto Blecua y se titula «Lectores y plumas en Cervantes». El autor se centra en algunas de las referencias literarias que aparecen en la obra del genio alcalaíno y las comenta a propósito de los gustos del escritor y también de algunos de sus personajes. El objetivo es intentar dar una visión panorámica de las

preferencias literarias de la época y de aquellos elementos de la obra de Cervantes que, en cierto modo, anticipan o se hallan en la vanguardia de determinados géneros literarios como, por ejemplo, la novela policiaca.

El siguiente grupo de trabajos se relaciona con la obra de los autores cultos. El primero de ellos está escrito por Alejandro Gómez Camacho; contrasta con los demás artículos que integran este volumen porque se interesa por el tema lingüístico y no el literario, como sucede en el caso de los anteriores. Camacho estudia el tema de la enseñanza de la ortografía en España durante el siglo XVII y lo hace con motivo de la obra de Juan de Robles. El autor traza un breve recorrido de su historia hasta llegar a la publicación de *El culto sevillano* (1631); a partir de ahí, lleva a cabo una descripción general del contenido del libro y explica su relación con las principales corrientes ortográficas de la época, en especial con las que siguen el modelo de escritura fonética planteado por Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso. El artículo de Melchora Romanos «Reescrituras y lecturas del *Polifemo* de Góngora», a diferencia de los que ya vimos de Antonio Gargano y de Giulia Poggi, se ocupa de la figura de Góngora durante sus años de madurez. Romanos plantea algunas observaciones centradas en las distintas lecturas que ha recibido el poema desde el momento de su publicación en 1612. Empieza haciendo referencia a su valoración en el contexto de las polémicas gongorinas y luego conecta este discurso con el trabajo de profundización en la obra del cordobés —y, por ende, en dichas polémicas— que llevaron a cabo, a comienzos del siglo XX, Dámaso Alonso y Jorge Guillén. La autora se centra en particular en la tesis doctoral del poeta de Valladolid, sus *Notas para una edición comentada de Góngora*: pone de relieve cómo Jorge Guillén rescata para su comentario no solo las páginas de los comentaristas impresos (Pellicer y Salcedo Coronel), sino también las anotaciones manuscritas de Pedro Díaz de Rivas y de Andrés Cuesta, de las cuales Romanos había hablado en la primera parte; finalmente, subraya el desconocimiento que se tenía entonces de estas obras y del importante trabajo desempeñado a este respecto por la generación del 27. El artículo ya citado de Nadine Ly «*Aimez ce que jamais on ne verra deux fois*: Góngora: entre repetición y hápax» propone, según vimos más arriba, una definición del término hápax que tiene en cuenta su uso retórico. La autora plantea la hipótesis de que el escritor cordobés lo utiliza como recurso literario a partir de la percepción estética que de tal uso hicieron los poetas épicos de la Antigüedad; completa este trabajo con un breve muestrario de las palabras que Góngora emplea una sola vez y reclama, en ese sentido, la necesidad de un estudio sistemático que abarque toda la obra completa. Por su parte, el estudio de Juan Manuel Daza Samoano vuelve otra vez sobre el tema de las polémicas gongorinas, en este caso a propósito de las autoridades que sirvieron para la defensa del escritor cordobés. El autor explica que muchas de ellas, entonces consideradas no canónicas, fueron utilizadas en los distintos tratados no con un simple criterio cuantitativo —aumentar el número de las autoridades empleadas—, sino como un intento de justificar teóricamente algunos de los desmanes o excesos que, desde un punto de vista ortodoxo, trajo consigo la poesía de Góngora. Samoano pone el

ejemplo de las paráfrasis de Longino utilizadas por Pedro de Valencia, pero se centra sobre todo en las *Anotaciones y defensas a la primera «Soledad»* escritas por Pedro de Rivas. El investigador señala las autoridades que se hallan detrás de los postulados estéticos con los que Rivas defiende a Góngora; principalmente sus puntos en común con las teorías expuestas por Fracastoro en el *Naugerius, sive de Poetica dialogus* (1555). El artículo que completa esta serie dedicada a los autores cultos está escrito por Iván García Jiménez y lleva por título «Aunque un tiempo competimos...». Apostillas a la rivalidad entre Salcedo y Pellicer». El estudio aborda la polémica habida entre los dos editores con motivo de la publicación del *Polifemo comentado* (1629). La edición del poema que llevó a cabo Salcedo Coronel le arrebató a José Pellicer y a sus *Lecciones solemnes* (1630) el privilegio de ser el primer comentarista y comentario impreso de las obras de Góngora. De este hecho, nació una rivalidad entre los dos editores que habría de prolongarse durante el tiempo y de la que García Jiménez viene a hablarnos en este caso. Se trata de un tema ya estudiado por Dámaso Alonso, pero sobre el que el investigador vuelve con tal de aportar nuevos detalles y sobre todo de profundizar en la que finalmente devino amistosa relación. Es en este último punto que García Jiménez aduce varios testimonios y algunos datos biográficos interesantes con relación a este propósito.

Los dos artículos que siguen, de Lía Schwartz y de Sagrario López Poza, se ocupan de la figura de Quevedo. Empezando por el primero, «Principios de la ética estoica en textos de Rioja y Quevedo: dos voces poéticas en contrapunto», tal y como anuncia el título analiza los parecidos y diferencias en la representación literaria de los principios de la ética estoica en ambos autores; lo hace a propósito de las dos traducciones del *Encheiridion* de Epicteto: la llevada a cabo por el Brocense y la que Quevedo escribe en verso a imitación de la anterior. Schwartz compara las dos traducciones para ver en qué puntos se aleja Quevedo de la lección de Epicteto, y es entonces, tras definir su visión del pensamiento estoico, que la contrasta con la que ofrecen los poemas de Rioja. A diferencia del anterior, que se ocupa del contenido, el artículo de López Poza aborda la obra de Quevedo desde el punto de vista de los géneros literarios, en particular, del epigrama. La autora formula una definición del concepto, según los parámetros genéricos del Siglo de Oro, con idea de identificar, en primer lugar, qué creaciones de Quevedo merecen este apelativo y, en segundo lugar, cuál es su particular realización del género y en qué se distingue de los otros epigramas de la época. A partir de ahí, establece una tipología de los epigramas y hace una valoración de los resultados obtenidos.

El último grupo de artículos, que completa este segundo bloque, se centra en figuras más o menos conocidas nacidas ya en el siglo xvii. El primero se titula «*Poética cultista* y canon áureo en la poesía contemporánea española. Una nota sobre Bocángel y los novísimos». El estudio se interesa por la presencia de los autores cultos —en especial, de Gabriel Bocángel— en la obra de los llamados poetas novísimos; relaciona la voluntad rupturista de esta generación con la que se apreciaba ya en el siglo xvii entre los epígonos de Góngora. Empieza con un breve recorrido histórico de la recepción de la obra del cordobés, con su consabida omisión entre

los autores ilustrados y la no menos conocida revalorización que trajeron los poetas del 27. Es dentro de este nuevo interés por la poética cultista donde Javier Álvarez e Ignacio García Aguilar, los autores de este trabajo, sitúan, en última instancia, la recuperación y actualización de la obra de Bocángel y su influencia en la poesía de Leopoldo María Panero, Pere Gimferrer y más particularmente en la obra de Guillermo Carnero *Dibujo de la muerte* (1967). El artículo de Mercedes Blanco «Paradojas, agudeza y ciencia en Baltasar Gracián» está escrito a propósito de las supuestas contradicciones que caracterizan el tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Se propone demostrar que tales contradicciones no se deben a la «incapacidad teórica por parte de su autor», sino a la misma «naturaleza del concepto agudo» (p. 348). Blanco hace un repaso del contenido general de la obra, haciendo hincapié en las definiciones de «concepto» y «agudeza», para demostrar que el problema no son las incoherencias, sino la densidad del lenguaje de Baltasar Gracián, que da lugar a una estructura desordenada del libro —«la ausencia del orden sistemático y deductivo que nos esperaríamos en la exposición didáctica de un “arte” o “ciencia”» (p. 352)— y exige la participación de un lector activo que resuelva cuanto hay implícito en él. Trae también a colación a este respecto algunas de las diferencias que hace el escritor entre ciencia e ingenio, sus ideas en torno a la verdad y el arte, los tipos de agudeza y, en suma, todos aquellos aspectos que sirven para mostrar que dichas incoherencias son solo aparentes y deliberadas. El trabajo colectivo de Elena Cano Turrión, Almudena Marín Cobos, Ana Isabel Martín Puya y Pedro Ruiz Pérez, titulado «Concepto, devoción y rimas: las *Décimas a la Inmaculada concepción de nuestra señora* (Granada, 1650)», gira en torno a la polémica teológica sobre la Purísima concepción de la Virgen; polémica que tuvo lugar en España a lo largo del siglo XVII y que enfrentó ideológicamente a una parte del pueblo español, la de los llamados inmaculistas, con aquella otra, la de los maculistas, que no creía en la concepción libre de pecado. Fruto de este enfrentamiento fueron la publicación de una serie de pliegos que contenían poesías a favor o en contra y que eran utilizados generalmente como carteles poéticos a modo de propaganda. Los autores del artículo toman el ejemplo de un pliego publicado en Granada en 1650. Dicho pliego contiene unas décimas que permiten conocer en el ámbito local algunos aspectos de este debate. El estudio profundiza sobre estos aspectos y también sobre su relación con la forma métrica empleada para los poemas. El siguiente artículo, de María José Osuna Cabezas e Inmaculada Osuna Rodríguez, edita dos romances escritos respectivamente por el poeta Fernando de la Torre Farfán y la también poetisa Catalina Clara Ramírez de Guzmán. Está dividido en dos partes: una primera en la que se nos explica el contexto que da lugar a los dos romances; y una segunda, a modo de anejo, en la que se incluyen los poemas con las notas. Dentro de la primera parte, se explica que los poemas son en realidad una réplica y contrarréplica que los dos escritores se hacen con motivo de una comedia, hoy desconocida, que la escritora iba a presentar en un certamen poético en el que Farfán acudía como fiscal, pero que al final fue rechazada precisamente por la intervención de este último, que valoró negativamente la comedia de Ramírez de Guzmán. Las dos autoras aportan algunos detalles más

sobre dicha polémica recalcando también el hecho de que los poemas demuestran el crédito literario que Farfán tenía ya en 1653, una década antes del periodo que suele atribuírsele. El artículo de Cipriano López es otro ejemplo de poesía mural en el siglo XVII, en este caso de poesía mural fúnebre. El autor da la noticia de un poema escrito por Francisco de Godoy a propósito de la muerte del arzobispo de Sevilla Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán; poema que no se incluye en los repertorios bibliográficos. Se trata de un soneto que tiene por título «En la temprana, / y lastimosa mverte, / del Illmo. y Rmo. señor / D. Ambrosio Ignacio / Spinola y Guzmán», el cual «fue impreso en folio, a una sola cara y con el único adorno de una orla tipográfica» (p. 414). El autor relaciona las características del formato en que se conserva el poema con las que Simón Díaz atribuyó en los años 70 al poema mural, y es apoyándose en esta autoridad que explica que el soneto habría servido de adorno al túmulo funerario del arzobispo. Su aportación, por lo tanto, es doble, ya que, por un lado, engrosa el número de obras conocidas de este poeta prácticamente desconocido, y por el otro, hace otro tanto con el corpus poético de poesía mural. Por último, el artículo que cierra la serie está escrito por María Ángel Garrido Berlanga y se centra en la obra poética del médico cordobés Enrique Vaca de Alfaro; aborda, en particular, dos poemas suyos que se localizan en un impreso poco conocido de la época: la obra del franciscano Padrique del Monte *La Montaña de los Ángeles* (1674). Se trata de dos poemas que tiene además el interés de que son los dos únicos sonetos laudatorios de Vaca de Alfaro que se encuentran en una obra ajena. La autora analiza el contenido de los dos sonetos en relación con el contexto de la obra de Padrique del Monte y de la finalidad autopromocional con que los concibió Vaca de Alfaro.

Para acabar, hay un tercer bloque, que viene a despedir el volumen, el cual, a diferencia de los dos anteriores, cuenta solo con las aportaciones de Ángel Estévez Molinero y de Isabel Román Gutiérrez. Se trata de dos artículos que abordan el tema de la conformación del canon de la poesía áurea y en general su recepción en los siglos XVIII y XIX. La primera se titula «Prensa y márgenes historiográficos: unas notas sobre el Siglo de Oro de la poesía»; reflexiona sobre el concepto Siglo de Oro y sobre cómo ha intervenido en su difusión la publicación de textos que no pertenecen estrictamente al ámbito historiográfico. Se trata de las publicaciones periódicas. Estévez se ocupa una de ellas, *El cajón de Sastre Catalán*; la compara con dos textos que sí pertenecen a dicho ámbito: los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) de Luis José Velázquez y el *Parnaso español* (1768-1778) de Juan José López de Sedano. El estudio pone de manifiesto que, a pesar de basarse en los criterios clasicistas que utilizan ambos autores, el *Cajón de Sastre Catalán* hace una selección mucho menos rígida, que desplaza paradójicamente la periodización de lo que López de Sedano y Luis José Velázquez consideran que es el Siglo de Oro. Por su parte, el trabajo de Isabel Román se traslada ya al siglo XIX. La autora estudia la figura del poeta Narciso Campillo en su faceta de preceptista y más particularmente el segundo volumen de su obra *Florilegio español* (1885). Su aportación conecta con el anterior artículo en tanto en cuanto se trata de una obra que es una muestra

de la pervivencia del clasicismo aunque inmerso ya en el contexto romántico. La única diferencia entre la obra de Campillo y la que acabamos de ver de Luis José Velázquez y de Juan José López de Sedano —y de ahí su novedad con respecto a los anteriores— es que el poeta sevillano, por su condición misma de poeta y por el hecho de estar haciendo historia literaria, hace todos los esfuerzos posibles por intentar llevar el agua a su molino. La jerarquía de autores que establece Campillo da clara prioridad a los poetas de la Escuela de Sevilla, en particular a la obra de Francisco de Rioja, de la que él se siente una especie de heredero espiritual; así, en este doble juego entre pasado y presente, asegura también su futuro como poeta.

López Bueno, Begoña (ed.)

Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850
Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, 362 p. Literatura; 136.
ISBN 978-84-472-1595-9

Vale la pena terminar con los trabajos de Estévez Molinero y de Isabel Román no solo porque, en efecto, son los que concluyen el libro, sino porque muestran también cómo el contenido del primer volumen, al ser un reflejo de las dos principales etapas que caracterizan la trayectoria del grupo PASO, anticipa a su vez la temática del segundo volumen, el cual se titula justamente *Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850* (2014).

Se trata de la última de una serie de publicaciones, editadas bajo la dirección de Begoña López, las cuales son el resultado de varios Encuentros Internacionales que se celebraron entre 2003 y 2008. Todas se interesan por la historia de la recepción de la poesía áurea en sus distintos momentos históricos, empezando por la de los propios poetas. La primera de ellas, *En torno al canon aproximaciones y estrategias* (2005), sentó las bases de las que constituirían las dos publicaciones siguientes, además de la ya señalada: *El canon poético en el siglo XVI* (2008) y *El canon poético en el siglo XVII* (2010). Con ellas, el grupo PASO quiso sumarse a toda una serie de estudios de tipo historiográfico que se venían publicando con tal de iluminar determinadas zonas de la historia de la recepción literaria.

Es en este contexto que encontramos también la publicación del volumen *Entre sombras y luces*. Este se ubica en uno de los periodos más fértiles de la historiografía literaria, como son los siglos XVIII y XIX: en primer lugar, por el desconocimiento todavía existente sobre dicho periodo, en especial del Barroco tardío y de la llamada generación de los novatores; y, en segundo lugar, porque es propiamente durante este intervalo de tiempo cuando se organiza la institución literaria, con la conformación del canon lírico áureo. Así pues, el presente volumen viene a cubrir estas dos necesidades mediante una colección de artículos que no solo se interesa por el panorama historiográfico, sino que atiende también puntualmente a la producción poética del periodo.

El volumen, igual que el homenaje a López Bueno, sigue una ordenación cronológico-temática que da lugar a los siguientes apartados. Hay un primer bloque teórico, constituido por los trabajos de Inmaculada Urzainqui y de José Checa, que introduce el volumen dando una visión panorámica de las obras que se incluyen en el periodo estudiado y de las variaciones que se producen en el pensamiento crítico a lo largo del siglo XVIII. Este apartado enmarca el contenido de las contribuciones que forman el grueso del libro, las cuales se centran en aspectos concretos de algunas de las obras que se mencionan en el primer apartado. Se trata básicamente de textos historiográficos, escolares y también de publicaciones periódicas. Todas estas contribuciones se ordenan según el año y también el lugar de publicación de dichas obras. Así, los primeros artículos de este segundo bloque abordan textos que se publican dentro del panorama español, mientras que los tres últimos se centran en las obras publicadas en el extranjero.

Empezando por los estudios de Inmaculada Urzainqui y de José Checa, el primero, como se ha dicho, es un texto teórico que ofrece una mirada general del panorama historiográfico español durante el Setecientos y los primeros años del Ochocientos. La autora hace algunas valoraciones acerca de lo que significó para la historiografía literaria las propuestas de los autores ilustrados; el hecho de que sirvieron para reforzar la identidad nacional y atraer también las ideas ilustradas de buen gusto y racionalidad, pero sobre todo subrayando el grado de exigencia y de rigurosidad que las distinguieron de otras propuestas anteriores. En palabras de Urzainqui, es a partir del siglo XVIII «cuando la literatura entra en la historia y se hace objeto de análisis y reflexión desde una perspectiva histórica» (p. 17). Fue la necesidad de comprender un presente que consideraban de decadencia lo que llevó a los autores ilustrados a intentar darle un sentido a la historia literaria que sirviera a su vez para determinar cómo había de ser su futuro. En ese sentido, la autora destaca el carácter pedagógico que significó para la poesía dicha revisión histórica, que además sirvió para que se multiplicasen los estudios literarios, las bio-bibliografías y las ediciones y reimpresiones de los autores españoles.

Tras estas consideraciones generales, que servirían también para cualquiera de los trabajos reseñados en el presente volumen, Urzainqui repasa las principales obras del periodo que poseen algún interés para la historiografía literaria. Se trata de textos que presentan «formas muy diversas de *contar* la literatura» (p. 19) según la importancia de esos tres elementos que acabamos de ver que caracterizan el periodo; a saber, la voluntad de escribir una historia de la literatura, de reforzar la identidad nacional y de hacer pedagogía. La distinta configuración de esta serie de elementos hace que las obras se distingan por el formato en que se presentan: poéticas, libros de historia, publicaciones periódicas, etc.

Urzainqui hace un catálogo de las distintas obras para luego centrarse en tres de ellas. Esta constituye, a diferencia de la primera parte, la parte concreta del estudio, que nos lleva de la teoría a la práctica para conocer por de dentro algunas de las variaciones que se producen en el pensamiento crítico durante el siglo. La autora escoge para ello tres obras muy emblemáticas, como son los *Orígenes de la poesía*

castellana (1754) de Luis José Velázquez, la obra de Francisco Javier Lampillas *Ensayo histórico-apologético de la literatura española* (1782-86) y el tratado de José Andrés *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799). Urzainqui describe las tres obras en función del propósito y del contexto en que se gestaron y analiza sus parecidos y diferencias. En ese sentido, constata que, a pesar del gusto neoclásico que es común a ellas —y que lleva en el caso de Velázquez a hablar de una edad de oro de la literatura que habría sido solo el siglo XVI—, la comparación de una con otra muestra una progresiva asimilación en el canon lírico áureo de autores que forman parte del periodo de entre siglos (Quevedo, Góngora, Lope).

El segundo artículo, de José Checa Beltrán, «Recepción de los modelos líricos áureos en el siglo ilustrado», complementa el trabajo de Inmaculada Urzainqui en tanto en cuanto recupera su idea de las variaciones que se producen a lo largo del siglo, pero no a partir de un acercamiento a los textos, como sucede en el caso del anterior, sino a través de un enfoque general que se sirve de un método puramente especulativo. Por ello, empieza el artículo con un apartado de «presupuestos» teóricos en el que intenta, además de referir las tales variaciones, clasificarlas según las distintas etapas que habrían caracterizado el debate historiográfico dieciochesco. El autor parte de dos momentos históricos que habrían llevado el debate a su máximo apogeo: uno, en el primer cuarto de siglo, con la publicación de la obra de Mayans, Luzán, el *Diario de los literarios* y, en suma, de los demás miembros de la llamada Academia del Buen Gusto; y un segundo momento histórico, a finales de siglo, en el que las discusiones historiográficas habrían evolucionado hacia los postulados de la poesía filosófica. Checa los relaciona con la situación política de España y su relación con el resto de Europa, en especial con Francia, que era su nuevo centro cultural y artístico. Partiendo de estas ideas estéticas y políticas el autor fragmenta el pensamiento crítico del siglo en tres periodos:

El primero empieza en 1730. La introducción de ideas extranjeras habría supuesto una contienda entre los autores más tradicionalistas —o, si se quiere, más castizos— con aquellos otros que ya hemos mencionado que integraban la Academia del Buen Gusto. A pesar de que no se trataba de ideas nuevas, ya que estaban presentes durante el Renacimiento, se percibían de esta manera por el hecho de formar parte del gusto francés, el cual las había puesto de moda.

El segundo momento que distingue Checa se produce en 1750. En este punto, la situación política del país, con la entrada de los borbones y de su voluntad reformista, hace que los autores neoclásicos ingresen en las instituciones e impongan desde allí sus ideas estéticas. Esto, unido a la imagen política y cultural denigrante que se proyecta de España en el extranjero, fuerza a que el debate historiográfico entre castizos y neoclásicos se centre cada vez más en su aspecto nacionalista, con obras que aceptan progresivamente autores que, durante el primer cuarto de siglo, no entraban a formar parte del canon lírico áureo.

Plenamente asentada la ideología política y cultural de los autores ilustrados, el último cambio que se percibe en la poética del siglo tiene lugar, según Checa, a finales de 1780. Coincide con este hecho el cambio del clima político que se

produce en Francia a raíz de la Revolución, el cual tiene como consecuencia en el ámbito cultural una pérdida total de la hegemonía del clasicismo y una apuesta mayor por el relativismo y la revalorización nacional. Esta nueva tesitura confirma la tendencia historiográfica que habíamos visto, y son cada vez más los autores del Barroco los que entran a formar parte del canon de los poetas líricos. Esto, en el ámbito de la historiografía. En términos de producción poética, el autor atisba un progresivo interés por la llamada poesía filosófica, que, a diferencia de la neoclásica, justamente porque intenta estar a la altura del momento histórico, deja a un lado la importancia de la forma y se interesa cada vez más por el contenido.

A partir de aquí, como se señaló más arriba, los demás artículos que integran el volumen se detienen a estudiar algún aspecto concreto de los textos mencionados en los dos anteriores; de tal modo, que sus presupuestos teóricos son válidos para los siguientes. El primer artículo, que abre este segundo bloque, está escrito por Juan Montero y se titula «*Flores del Parnaso: la recepción de la lírica áurea en dos códices de la primera mitad del xvii*». La obra en cuestión es una antología poética que el investigador analiza, en una primera parte, con relación a las expectativas generadas por el título: las flores «escogidas de nuestros mejores poetas y de algunas cuyas obras no se han impreso», lo cual resulta, a la postre, falso en tanto que conviven poetas de verdad relevantes con otros que formarían parte de una segunda fila. Y lo mismo cabe decir de la afirmación «cuyas obras no se han impreso». Después de hacer una descripción general del contenido del manuscrito y de desmentir las expectativas creadas, Montero lo compara con otro códice perteneciente a la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March con el cual parece haber una filiación genética. Se trata del *Ramillete de Flores de el Parnaso, de algunos de los celebrados Ingenios de España, que no se hallan impresas*. El autor compara los dos manuscritos desde el punto de vista de la composición, la estructura y también de la relación textual. El estudio de Pedro Ruiz Pérez «Siglo de Oro y canon moderno: Benegasi contra Velázquez» se enmarca dentro de aquella segunda fase en la que José Beltrán Checa situaba la reacción nacionalista a la imposición de las ideas estéticas neoclásicas. Por ello, el propio autor empieza haciendo un repaso de dicho periodo para centrarse luego en las polémicas nacidas en el presente con motivo de las distintas maneras con la que los autores ilustrados seleccionan y canonizan a los poetas del pasado y del presente. En su caso, Ruiz Pérez aborda la obra de José Joaquín Benegasi y Luján *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos* (1755). El autor intenta demostrar que supuso una contestación a los *Orígenes de la poesía castellana*, que se habían publicado un año antes y que dejaban a Benegasi fuera del canon de poetas contemporáneos. Pérez relaciona este hecho con la propia selección de autores que hace Benegasi, la cual compara con el canon de Velázquez. El resultado de esta comparación es que si para Velázquez hay un Siglo de Oro, que es el xvi, y luego un periodo decadencia, que abarca todo el Barroco, en el caso de Benegasi no hay fractura. El autor, con tal de justificar su obra y la de los demás poetas de su tiempo, mantiene una continuidad con el Barroco que conecta directamente con la obra de los contemporáneos. Para ello, a diferencia de

Velázquez —y en opinión de Ruiz Pérez, por no hacerle una concesión—, no solo no utiliza el término Siglo de Oro, que el otro emplea por primera vez en la historia literaria, sino que omite también en la selección de los autores algunos que, según Velázquez, entrarían a formar parte de este periodo. Por el contrario, las partes que silencia Velázquez son aquellas a las que da voz Benegasi y viceversa. El poeta madrileño mantiene una postura ecléctica que le lleva a intentar cuadrar, dentro de los postulados neoclásicos y en sintonía con los gustos del público, la obra de los poetas de su tiempo, que sigue la tradición bajo barroca. Es en ese sentido que finalmente Ruiz Pérez vuelve otra vez al principio para hacer una reflexión acerca de lo que significó el Neoclasicismo para España, el cual se impuso no sin problemas: «Antes bien, el que acabaría imponiéndose como el canon neoclásico e ilustrado encuentra no pocos contrapuntos y oposiciones, y entre ellos cabe situar la propuesta de Benegasi» (p. 149). El artículo de Ana Isabel Martín Puya, «El Garcilaso de Carlos III: ideas poéticas de Azara», estudia la recepción y canonización de Garcilaso en el siglo XVIII a partir de las ediciones que se llevaron a cabo, en particular la edición de Azara. Igual que en el trabajo de José Checa, la autora une el gusto literario a una determinada situación política del país en la que los neoclásicos ocupaban ya la centralidad política, emanada del poder real; lo relaciona con el contexto en que se gestó la edición de Azara, durante el reinado de Carlos III y su proyecto de reformas. Martín Puya sostiene que algunos de los presupuestos que defiende la edición, la idea de lengua, patria y ciencias, solo se entienden dentro del marco de ese proyecto de reformas culturales que llevaron a cabo los ministros de Carlos III con tal de recuperar una tradición nacional que sirviera de escudo para las críticas extranjeras: «El siglo XVIII viene marcado culturalmente por el proyecto de recuperación de una tradición nacional que posibilite la defensa ante las críticas extranjeras y el resurgir de las artes y letras contemporáneas. El epicentro de este programa lo hallamos durante el reinado de Carlos III; no obstante, desde comienzos de siglo encontramos una tendencia que apunta en esta dirección» (p. 178). Por su parte, el estudio de Begoña López Bueno «Algunas curiosidades en torno a la recepción de los grandes (Garcilaso, Herrera, Góngora)» pone de relieve parte de las contradicciones que hemos estado viendo hasta ahora a propósito de las relaciones entre el Neoclasicismo con los sectores más tradicionales. Empieza justamente con unas reflexiones acerca del canon dieciochesco y de los prejuicios de antibarroquismo y patriotismo con los que nació para explicar algunos aspectos acerca de la constitución del mismo y en particular su componente de ruptura con la tradición más inmediata. Dentro de este clima sitúa la recepción de los tres poetas que se mencionan en el título atendiendo a aquellos detalles que resultan curiosos —y en algunos casos incluso paradójicos— con relación a su posición dentro del canon establecido durante el periodo estudiado; por ejemplo, la contradicción entre la preeminencia que parece tener Garcilaso y, sin embargo, su escasa presencia en las antologías poéticas: López Bueno la compara con la que tiene Góngora a pesar de ser uno de los autores desterrados por el Neoclasicismo.

Hasta aquí los textos abordados por este segundo bloque eran de naturaleza puramente historiográfica: la edición de Garcilaso de José Nicolás de Azara, los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez... Los siguientes artículos abordan el tema de la recepción literaria pero vista desde los márgenes de la historiografía, en textos que no pertenecen estrictamente a este ámbito, sino al de la prensa periódica y al de los textos escolares. Se confirma la tendencia que habíamos visto con los anteriores. En algunos casos, como el de Benegasi, éramos testigos de cómo terminaban por no ajustarse a los criterios clasicistas, a pesar de que partían de ellos, lo que daba lugar a variaciones dentro del canon lírico áureo. En las obras que tratan los siguientes estudios, por su mismo formato y por el hecho de no tener conciencia de estar haciendo historia literaria, vemos que tales criterios no solo se relajan, sino que a veces incluso hasta desaparecen. El artículo que abre la serie está escrito por Ángel Estévez Molinero y lleva por título «En los márgenes de la historiografía, con las poesías amontonadas en el *Caxón de saestre* (1760-1761)». El autor estudia las publicaciones de este periódico fundado por Francisco Mariano Nifo en 1760. Primero lo sitúa haciendo un breve repaso del origen del periodismo en España y de su relación con la literatura, en especial con los escritores. A partir de ahí, se interesa por la particular selección de poesías que hace este periódico, el cual es uno de los más emblemáticos del momento. El resultado del análisis reafirma cuanto se acaba de decir: el periódico intenta ceñirse al gusto neoclásico movido por el patriotismo y antibarroquismo de la época. Ahora bien, esto se queda solo en una declaración de intenciones, ya que tal selección en muchos casos se corresponde con los gustos de un público más amplio y transversal del que forman los autores ilustrados. Otro tanto cabe decir del artículo de María José Osuna Cabezas «Canonización de la poesía del Siglo de Oro en la labor periodística de Valladares», aunque, en este caso, como se señaló con anterioridad, el gusto ilustrado se halle completamente ausente. La estudiosa trata también de la recepción de la poesía áurea en la prensa periódica, pero atendiendo a la figura del poeta, periodista y dramaturgo Antonio de Valladares Sotomayor; traza un breve recorrido de los distintos periódicos que fundó o en los que colaboró a lo largo de su vida, añadiendo una mínima caracterización de la historia y del contenido de cada uno de ellos. El resultado de la investigación es que se trata de cuatro periódicos que se limitan única y exclusivamente a hacer acopio de textos de prosa política y social los cuales se hallaban por entonces olvidados. Por último, el estudio de Inmaculada Osuna «Consideraciones sobre el canon de la poesía áurea en la educación literaria (1700-1857)» se interesa también por el tema de la recepción, pero visto esta vez desde el ámbito de los textos escolares. Primeramente, la autora traza un panorama general de la enseñanza de la literatura durante el periodo estudiado teniendo en cuenta algunas de sus limitaciones; como, por ejemplo, el hecho de que no hubiera un plan de estudios normalizado ni existiera tampoco una asignatura de historia literaria; por ello, se centra solo en algunos de los manuales más emblemáticos de la época y los compara tanto en la selección que hacen de los autores como en su peculiar modo de abordarlos críticamente. Se

trata de las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* de Hugo Blair (1798-1801), traducidas por José Luis Munárriz, y el *Arte de hablar en prosa y en verso* (1826) de José Gómez Hermosilla. Osuna contrasta la visión ofrecida por estos dos manuales con la que caracteriza el *Breve tratado de poesía latina y castellana* de Andrés Merino de Jesucristo, que se había publicado en 1781, pero que se reeditó dos veces en 1818 y 1819. A pesar de que no parece haber sustanciales variaciones en la configuración del canon —recordemos que nos encontramos en aquella segunda y tercera fase en la que José Checa admitía una gradual asimilación de los poetas del Barroco—, la continuidad cronológica que separa los tres manuales desvela, una vez más, la relajación que se produce en la aplicación de los criterios neoclásicos y su consecuente influjo en la manera de encarar algunos autores del siglo xvii, cuya obra se va a ver progresivamente revalorizada.

A partir de aquí, hasta acabar el volumen, los demás artículos se centran en el estudio de obras historiográficas que se publican en Francia e Italia. El interés que tienen estas obras, más allá del tema puramente historiográfico, se debe al hecho de que sirvieron, como reacción patriótica, para dar a conocer la tradición literaria española y defenderla ante las críticas extranjeras. El primer artículo, de Flavia Gherardi, estudia la antología de Juan Francisco Masdeu *Poesie di ventidue autori spagnoli del Cinquecento* (1786). Masdeu quiere demostrar que son falsas e infundadas las afirmaciones que niegan la aportación cultural española al contexto de las naciones europeas; para ello, hace una selección de algunos de nuestros autores e intenta justificar su presencia en el canon siguiendo el gusto neoclásico de la época. El resultado es que la selección no acaba de ceñirse al criterio empleado, en parte por el sustrato nacionalista que alienta la obra, en parte por el propio gusto del autor, que selecciona aquellas partes de la producción poética que, según él, serían asimilables a la noción de «buen gusto», lo que permite, a la postre, la entrada de los poetas barrocos. El trabajo de María D'Agostino «La *Colección de poesías castellanas* de Giovan Battista Conti: algunos ejemplos de traducción» se distingue del anterior en tanto en cuanto el primero aborda la figura de un español residente en Italia, mientras en este otro ocurre justo lo contrario. Por lo demás, la intención de Conti, igual que la de Masdeu, es demostrar que las críticas vertidas sobre la poesía castellana carecen de fundamento y no se corresponden con la realidad. En opinión de Conti, la mala imagen de España se debe a su profundo desconocimiento. Es por eso que el autor, que conocía bien la tradición literaria española, ya que pasó mucho tiempo en Madrid, lleva a cabo una traducción en verso toscano de algunas de nuestras poesías más emblemáticas. Por su parte, d'Agostino, además de comentar la selección establecida por Conti, estudia el contenido de esas traducciones y las compara con el original. El último artículo, que da fin al conjunto del volumen y a esta serie de obras historiográficas, está escrito por Frédéric Prot y se titula «Asociar al Parnaso español con el francés». La primera colección hispano-francesa de poesías del Siglo de Oro: *Espagne poétique* (1826-1827) de Juan María Maury». Se distingue de los dos anteriores tanto por el contexto geo-

gráfico como cronológico de la publicación (recordemos que también este segundo volumen avanza según el orden de publicación de las obras). En este caso, nos encontramos con una Francia que, a comienzos del siglo XIX, ha perdido buena parte de su preeminencia cultural y debe regenerar su poesía con nuevas formas métricas; es por este motivo que empieza a cambiar su visión de la literatura española: «La preeminencia cultural que se había arrogado cede ahora no solamente a la curiosidad por otras formas literarias sino también a la necesidad de regenerarse. El gusto del público repercute la revaloración de la literatura española en los círculos letrados y académicos» (p. 333). Es dentro de este contexto que el poeta malagueño Juan María Maury publica su antología bilingüe *Espagne poétique* (1826-27). Prot señala algunos aspectos relativos al contenido de la obra y a la selección que hace Maury los cuales se relacionan con el contexto antes mencionado; como, por ejemplo, el hecho de que el autor, por su condición misma de poeta a caballo entre dos tradiciones, la clásica y la romántica, busca conciliar las formas métricas del clasicismo francés con aquello que se percibe como extranjería. De este modo, Maury hace también de mediador entre dos culturas: le da a Francia la oportunidad de regenerarse con formas procedentes de su país de origen y permite también que la poesía española entre en el canon europeo con una colección de sus autores más representativos.

Para terminar, parece válida para los dos volúmenes reseñados la idea planteada por los discípulos de López Bueno de que es el diálogo lo que caracteriza la trayectoria del grupo PASO hasta convertirse en su seña de identidad. Según se ha expuesto, ambos volúmenes son el resultado de ese diálogo que se concretó en varios Encuentros Internacionales, pero que se traslada aquí a un espacio bibliográfico. Vale la pena retener esta idea porque tanto *Aurea poesis* como *Entre sombras y luces* no pretenden hacer pedagogía; exigen un lector participativo que se sitúe en su mismo plano y que dialogue con ellos: en un caso, sobre el tema concreto de la recepción de la poesía áurea en el siglo XVIII y XIX; y, en el otro, a partir de una variedad de temas, que, además de informarle, dará al lector también la oportunidad de seguir ahondado en alguno de ellos.



Reseñas

Víctor Infantes

Lyra mixta. Silva ejemplar de artificios gráfico-literarios

Madrid, Turpin Editores, 2015, 477 p.

ISBN 978-8494268243

Ana Isabel Martín Puya

Universidad de Córdoba

anaisabel.martinpuya@gmail.com

Desde el más remoto sistema de comunicación, el pictograma, la plasmación y transferencia de sentido se establece mediante la dotación de significado de una imagen vinculada a la realidad. Cuando la configuración de los códigos escriturales permita la comunicación mediante sistemas arbitrarios, imagen y palabra continuarán estableciendo estrechas relaciones en la búsqueda de una complementariedad significativa, cuya más relevante codificación probablemente se halle en la literatura emblemática. De esta, de su nacimiento y consolidación, de sus precedentes y de sus postrimeras manifestaciones, incluyendo obras situadas en sus márgenes, nos habla principalmente el presente volumen, producto de la labor concienzuda, exhaustiva y experta de un investigador apasionado por el tema y prestigiado justamente por su impecable desempeño. Desde la aparición de la obra de Alciato, fruto de unas decisiones autoriales y editoriales, hasta la poesía «visual» y «experimental» de las vanguardias del siglo xx, Infantes recupera en *Lyra mixta. Silva ejemplar de artificios gráfico-literarios* trabajos que atienden a las históricas relaciones entre texto e imagen a partir del nacimiento de la imprenta. Los 28 trabajos recogidos en este volumen (aparecidos entre 1980 y 2011) abordan el *topos* que los agrupa desde la teorización e historización de una trayectoria, el estudio bio-bibliográfico de determinados autores u obras características de un tiempo y unos procesos editoriales que establecen y determinan la interactuación entre figuraciones gráficas y textos, hasta la recuperación y edición de laberintos, jeroglíficos, tableros de juegos, carteles, poesía «gráfica», tablas de epactas.

Infantes nos invita a sumergirnos en una de sus pasiones a través de una «(in) necesaria» pero atractiva «justificación» donde nos traslada el relato bibliográfico de su despertar a la fascinación por la interacción entre escritura e imagen. Como excelente pórtico de la compilación se revela, sin embargo, el primero de los trabajos recogidos («La textura del poema: disposición gráfica y voluntad creadora»), donde se ofrece «una rápida visión de la historia de unos géneros poéticos que han gozado en muchas ocasiones del fervor popular y constituyen la cara oculta, el contrapunto lúdico e ingenioso de las corrientes poéticas al uso» (13), lo que hace, a su vez, reivindicando el estudio de esta tipología de obras y composiciones situadas al margen de la norma y el canon. Recoge aquí el autor una clasificación de géneros reconocibles por la complejidad tanto formal como de su disposición gráfica, distinguiendo: acrósticos y retrógrados; aquellas en que, teniendo una disposición gráfica previa, no siempre queda esta resaltada; la poesía «visual» en sentido estricto: laberintos, pentacrósticos, pentacrósticos figurados y caligramas» (8-9), y la literatura emblemática y los jeroglíficos, en que se superponen otros códigos (plástico, espacial) al poético. De este modo, la conceptualización y el repaso (reivindicativo) por la tipología ofrecida en este primer trabajo nos introduce en el universo de las relaciones gráfico-textuales de unos géneros que en buena medida serán abordados más específicamente y a través de numerosos ejemplos en el resto del volumen.

Este trabajo y el tercero, «La poesía experimental antes de la poesía experimental», que nos lleva desde una reflexión sobre la «poesía visual y experimental» de las vanguardias hasta la ubicación de los precedentes experimentales de la literatura anterior y recoge una clasificación de géneros (de ingenio) gráfico-poemáticos, pueden servir como estudios introductorios para el neófito y curioso lector, pues en ellos se describe una tipología de esfuerzos del ingenio literario» (46) de una literatura no *oficial* (acompañados de ejemplos recogidos al final del capítulo): acrósticos, anagramas, poemas polilingües, centones, emblemas, divisas, literatura de enigmas, composiciones figuradas, etc.

La difusión de esta *otra* literatura marginal (o marginada en [por] la historia *oficial*) debe mucho a la sociedad y cultura barrocas, a su universo simbólico, celebrativo y excesivamente ornamental, a la incardinación y confluencia de códigos artísticos (de la arquitectura, escultura, pintura, literatura...) divergentes en sus ritos y celebraciones, que posteriormente dejaron sus huellas y condicionaron las impresiones derivadas de ellas, las relaciones de exequias, los himnos, las publicaciones de justas, honras, certámenes... En especial las obras litúrgicas y morales se vieron influenciadas por la vida barroca. Un ejemplo de la convivencia de esta literatura marginada o periférica con la literatura que conformaría el canon lo encontramos en el estudio dedicado a las incursiones de Calderón en justas y honras, y en el territorio de la literatura jeroglífica (trabajo 4), donde se prueba la participación de los grandes autores de estos juegos de ingenio figurativos en vinculación con el carácter celebrativo y teatral de la vida social barroca. Asimismo, el análisis propicia un repaso de la irrupción de los jeroglíficos en la

literatura áurea, concluyendo con el análisis del jeroglífico que dedicó a Felipe V tras su muerte. Muy relacionado con éste, en el trabajo 5 se profundiza sobre la confluencia de danzas de la muerte (con Holbein como modelo en el sentir renacentista) y literatura jeroglífica desde finales del siglo XVI (aspecto relacionado con la publicación de honras, justas y relaciones de exequias) en obras que pueden o no incluir los grabados (limitándose en este caso la presencia de la imagen a su descripción y la reproducción textual de los jeroglíficos).

Entre los trabajos cuya lectura nos ha resultado más gratificante se encuentra el artículo sobre las danzas de la muerte de Holbein, donde Infantes describe las obras en que aparecen sus grabados para situarlas en una línea directamente vinculada con la tradición emblemática y con las decisiones editoriales que propiciaron el nacimiento del género. La minuciosidad y sencillez explicativa del investigador delimitan un claro marco circunstancial de la formación de este tipo de obras (y el decisivo papel de editores e impresores en su configuración), a partir de obras tan relevantes y de tan grande fortuna y repercusión en Europa como las danzas y el alfabeto de la muerte de Holbein (1538), y los emblemas de Alciato (1531), y cuya más temprana influencia en España podría cifrarse en la traducción parcial del *Emblematum Libellum* y una posible traducción de *Les simulachres & historiees faces de la mort*, ambas por Hernando de Villarreal (en 1557 y 1546, respectivamente).

Alciato vuelve a tener un papel privilegiado en «Promesa para una hipótesis muy provisional de la secuencia emblemática» (cuyo título apunta ya a la indagación en el mundo de la emblemática desde el alcance de una elevada erudición sobre el tema), donde Infantes reflexiona sobre la «formación» y el «desarrollo gráfico/conceptual» del género, guiándonos a través de la historia de su disposición tipográfica en la página impresa y su constitución como volumen unitario compuesto a su vez de unidades independientes, y a través de las traducciones europeas de Alciato y obras continuadoras del modelo.

En dos ocasiones nos aproxima Infantes al universo bibliográfico del *Format-Büchlein* (Graz, 1670-1677), en sendos trabajos que se revelan complementarios (y fruto de la profundización en una misma línea). El primero de ellos es un acercamiento y reproducción de una ilustración, «poema *metatipográfico*» de Georg Wolffger, donde se «representa el microcosmos de un taller, sin olvidar el mensaje moral inscrito en las iniciales católicas y en la cartela colgada, y se configura, acudiendo al sincretismo más elemental de los propios elementos de la edición (letras, líneas, adornos, etc.) como una macla metatipográfica donde se manufactura el propio acto de imprimir» (318). El segundo constituye un análisis de este «primer tratado autónomo sobre las características técnicas y profesionales del arte de imprimir» (376), en que conviven la exposición textual y las representaciones gráficas.

Buena parte de los trabajos incluidos son ediciones y acercamientos a joyas icónico-textuales: muestras del gusto del investigador por el descubrimiento y divulgación de la obra artística que confiere a la imagen un sentido, nos des-

cubren la incursión de un imaginario simbólico representativo de un ideario filosófico en el ámbito de lo lúdico, a través de la presentación de diversos tableros, plenos de imágenes y significados, convertidos en tradición, como el del juego de la oca, o el carácter también lúdico de un itinerario moral inscrito en un pliego cuyos pliegues y despliegues sucesivos marcan la trayectoria (icónica y textual) de la *Navegación para el Cielo*.

La diversificación de los objetos de estudio perfila un completo panorama de las interacciones *imago-verba*, donde los acercamientos de carácter teórico y estudios diacrónicos se ven complementados por análisis y reproducciones de algunas obras y figuras centrales del género emblemático y sus márgenes (Alciato, Hernando de Villarreal, Holbein), y de otras de carácter periférico pero representativas de unas dinámicas editoriales y actitudes autoriales concretas (Julio Fontana; Juan González de la Torre y su *Diálogo de Nuncio Legato Mortal*; Cristóbal Pérez de Herrera y los enigmas de sus *Proverbios morales*, y un largo etcétera).

Aunque la vinculación de lo artificial que conjuga imagen y escritura con el ingenio barroco se delimita en el predominio de unos objetos de estudio datados en el xvii, Infantes nos invita a un viaje por obras relacionadas con esta tradición nacidas entre el siglo xvi y el xix (con sus rarezas excepcionales), ofreciéndonos una visión panorámica del conjunto a través de estas muestras *ejemplares* de una prolífica trayectoria, en esta agradecida compilación, atractiva en su variedad, y tanto a través del lenguaje preciso y certero de Infantes como de las numerosas reproducciones, para el curioso lector y para el estudioso que se sumerja en sus páginas en pos del conocimiento del autor.



K. Anipa (ed.)

Juan de Valdés, Diálogo de la lengua: A Diplomatic Edition

Cambridge, Modern Humanities Research Association,

MHRA Critical Texts vol. 38., 2014, 133 p.

ISBN 978-1-907322-82-2

Francisco Bautista

Universidad de Salamanca

francisco.bautista@usal.es

Impreso por primera vez por Gregorio Mayans en 1737, el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés ha sido objeto posteriormente de un buen número de ediciones, por lo general de carácter divulgativo. El profesor Anipa propone aquí una nueva edición, con un breve estudio preliminar, que se distingue de las anteriores por el intento de ofrecer una transcripción paleográfica del manuscrito más importante de esta obra: Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 8629, de mediados del siglo XVI. Aunque, según todos los indicios, no se trata de un manuscrito autógrafo, y tampoco parece que haya sido supervisado por el autor, su importancia deriva del hecho de que el resto de los testimonios depende directa o indirectamente de él y de que es el más próximo al propio Valdés. Puesto que no existía hasta ahora ninguna edición «diplomática» de este manuscrito, el trabajo de Anipa supone una adición relevante a la bibliografía del *Diálogo* y facilitará los trabajos lingüísticos sobre el texto, que habrán de tener en cuenta además la reproducción digital alojada en la Biblioteca Digital Hispánica (bibliotecadigitalhispanica.bne.es/). En el estudio preliminar, Anipa ha decidido expresamente evitar una presentación convencional, de modo que no se encontrará en él un resumen biográfico sobre el autor, un *status quaestionis* sobre el *Diálogo de la lengua* y tampoco una exposición detallada sobre el manuscrito base de la edición y el resto de los conocidos. En cambio, el editor aprovecha más bien ese espacio introductorio para resumir sus previos trabajos sobre la obra, centrándose en dos aspectos principales: la caracterización del *Diálogo* como «a serious (socio)linguistic work» (p. 1) y la presentación de algunas hipótesis novedosas sobre el ms. BNE 8629.

En su transcripción del manuscrito, Anipa trata de representar fielmente lo que encontramos en él, sin desarrollar las abreviaturas, reproduciendo las tachaduras, y colocando en nota a pie de página las anotaciones marginales. En principio, puede decirse que la transcripción es correcta y que su lectura no presenta grandes dificultades para el lector. La principal intervención del editor ha sido la de añadir una capitulación al texto, sugerida por el propio *Diálogo* (p. 42), según la cual este queda dividido en ocho partes, más un prólogo. Se trata de una intervención que reviste gran relevancia para el editor, en la medida que está en relación con su reivindicación de la obra como una obra lingüística «seria» (pp. 15-17). Sin embargo, esta adición resulta un poco contradictoria en una edición «diplomática», y al menos debería haberse indicado claramente que se trata de un añadido, situando los títulos entre corchetes o señalando su ausencia en el manuscrito en nota a pie de página.

Otros aspectos merecen también un comentario. BNE 8629 es un manuscrito complejo, ya que la copia del texto ha sido llevada a cabo por al menos dos copistas, y varias manos han intervenido en el códice, bien para introducir correcciones, bien para insertar algún comentario. La representación de un texto con tachaduras y añadidos constituye en cierta forma un reto para una transcripción en papel. Las primeras son fáciles de marcar, pero para los añadidos interlineales o marginales (que a veces corrigen saltos en la copia inicial, y a veces modifican el texto) Anipa ha decidido señalarlos en nota a pie de página. Esto, sin embargo, no siempre se realiza. Un ejemplo notable corresponde al título. Anipa edita: «DIALOGO ĐLALENGVAS» (uniendo VA como en el manuscrito). Ahora bien, en BNE 8629 la «S» final ha sido añadida claramente con posterioridad, e incluso no queda del todo claro si se trata de una «S» o de un adorno caligráfico. Sea como fuere, nada de esto se aclara en nota a pie de página, y el plural «lenguas» queda por tanto como el título de la obra. Por otro lado, tampoco se indica que uno de los folios perdidos fue restituido y copiado (fol. 80) en la segunda mitad del siglo XIX, sobre la base del ms. Escorial K-III-8 (segunda mitad del siglo XVI), según indicó en su momento Cristina Barbolani (1967). En cuanto a las notas marginales, algunos editores previos (como Boehmer en 1895 y Barbolani en 1967) han intentado distinguir las manos que intervienen en el manuscrito. Además, desde el estudio de San Román sobre el testamento de Álvaro Gómez de Castro, sabemos que algunos de los comentarios son de mano de este humanista, cuya letra conocemos por otros materiales. Pues bien, no se realiza aquí ningún esfuerzo por distinguir las intervenciones o los comentarios, incluso en los casos (como el de Gómez de Castro) en que podemos aislarlos con total seguridad y atribuirlos a un individuo conocido. De modo que la edición de Anipa ofrece en este aspecto un volumen de datos indiferenciados, para cuya interpretación el lingüista y el investigador en general deberán acudir a la edición de Barbolani (1967) y a la consulta directa de la reproducción de la Biblioteca Digital Hispánica.

El carácter atípico de la introducción puede resultar estimulante, sobre todo teniendo en cuenta la disponibilidad de otras ediciones en las que se ofrece una

presentación más convencional. Anipa manifiesta su deseo de que sus páginas inciten al debate sobre el *Diálogo de la lengua*, bajo el pretexto de que esta obra ha sido objeto sobre todo de aproximaciones demasiado descriptivas o escasamente críticas. Más allá de la precisión de este diagnóstico, el anuncio de propuestas innovadoras habrá de despertar la atención de cualquier interesado en el texto. Estas, como ya he adelantado, se centran esencialmente en dos aspectos, uno relacionado con la definición del *Diálogo* y otro con el propio ms. BNE 8629. En cuanto a lo primero, Anipa establece una suerte de contraposición entre «literature versus grammar» (p. 11), que en definitiva constituye un avatar de un enfrentamiento entre ciencia y arte, entre realidad y ficción, o entre serio y frívolo. Desde luego, el objetivo del estudioso es presentar el *Diálogo de la lengua* como una obra seria y lingüística, y llega a acusar a Valdés de haber perjudicado su texto al haberlo escrito en forma de diálogo y al haberle dado una cobertura circunstancial o ficcional: «His own genius, therefore, has played a large part in working against the *Diálogo*» (p. 19). De ahí que el propio editor trate de imponer una estructura «tratadística» a la obra, insertando una capitulación ausente en el manuscrito, con lo que se pretende en cierto modo «desliteraturizar» el texto.

Por otro lado, en la presentación del *Diálogo* como una obra lingüística, Anipa asegura que esta dimensión de la obra no ha sido reconocida ni analizada suficientemente. Al margen de que los estudios lingüísticos puedan y deban desarrollarse, dicha afirmación parece, en realidad, relacionarse más bien con un conocimiento parcial de la bibliografía sobre el *Diálogo*. No tiene sentido enumerar aquí trabajos de esta orientación que no son citados; baste con señalar que las referencias bibliográficas a este respecto son escasas, y que las carencias sobre todo de estudios recientes publicados en español resultan muy notables. Ello se relaciona además con un uso a veces superficial de la bibliografía, incluso de algunas de las referencias que sí aparecen citadas. Uno de los casos más destacables, por su importancia, es el de la edición de Barbolani (1967). Aunque esta obra se recoge en la relación de ediciones (p. 32), en ningún momento Anipa la menciona en el estudio (por contra, sí cita la edición posterior, y diferente, de Barbolani en 1982 [p. 12], que sin embargo no aparece referenciada). Por otro lado, el uso de los estudios previos resulta un tanto retórico, ya que a menudo se acude a ellos para confirmar una impresión previa, o como ejemplificación de una postura que al estudioso le parece censurable, no para establecer un diálogo crítico. Con todo, hay que reconocer que esto, ciertamente, quizá sea solo fruto de la voluntad polémica que expresa Anipa al comienzo de la introducción.

En cuanto a las hipótesis sobre el manuscrito, estas afectan sobre todo a su historia y a su datación, e incorporan las conclusiones esenciales de trabajos del propio Anipa publicados con anterioridad e incluidos en la bibliografía. Por el testimonio de Gómez de Castro se sabía que este erudito tuvo en su biblioteca una copia de este texto. Desde el estudio de San Román (1928) se ha aceptado que dicha copia corresponde al ms. BNE 8629, que tiene algunas anotaciones marginales de Gómez de Castro. Sabemos además que algunos de sus libros pa-

saron a García de Loaysa, y que la biblioteca de este terminó en el convento de los dominicos de San Vicente Ferrer en Plasencia. Puesto que el ejemplar de la BNE ingresó en esta institución con el resto del fondo manuscrito que existía en dicho convento a mediados del siglo XVIII, la identificación del ms. BNE 8629 con el manuscrito de Gómez de Castro, propuesta por San Román, parecía segura. Sin embargo, Anipa propone que el códice mencionado en el testamento era en realidad un testimonio copiado por el propio Gómez de Castro, hoy perdido o en paradero desconocido (p. 10), y a continuación establece algunas conjeturas propias sobre cómo BNE 8629 habría podido llegar a Plasencia (p. 21-22), de donde pasaría finalmente a la BNE. De este modo, Anipa propone la existencia de dos testimonios del *Diálogo* relacionados con Gómez de Castro: uno que habría pasado por sus manos en algún momento, que correspondería a BNE 8629, y otro que habría copiado él mismo, citado en su testamento y hoy en paradero desconocido.

Esta diferenciación entre el manuscrito citado en el testamento de Gómez de Castro y BNE 8629 se basa en una particular interpretación del sintagma «que tengo escrito de mano», con la que se alude al *Diálogo* en dicho testamento. Anipa entiende que el verbo «tener» posee aquí el mismo valor del auxiliar «haber», de modo que esto indicaría que el códice mencionado en el testamento habría sido efectivamente copiado por el propio Gómez de Castro. Sin embargo, parece claro que «que tengo escrito de mano» no puede entenderse como «que he escrito de mano», ya que la especificación «de mano» sería entonces redundante y carente de sentido. En realidad, en el testamento, en este como en otros casos, «escrito de mano» es equivalente a «manuscrito», de modo que la frase «que tengo escrito de mano» debe entenderse como «que tengo manuscrito», por lo que este sintagma no prueba en modo alguno, a mi juicio, la hipótesis de Anipa. En ausencia de mejores pruebas, los rasgos de BNE 8629 y lo que conocemos sobre su historia ofrecen indicios suficientes para identificarlo razonablemente con el códice citado en el testamento, como ya había entendido San Román y como lo han hecho los investigadores que se han ocupado después de este manuscrito.

Por otro lado, Anipa trata de probar que BNE 8629 fue copiado antes de 1540 en base a una lectura «novedosa» de una anotación en el primer folio, que dice, según la transcripción del editor: «No Parece Toca al expurg^{to} Nouiss^o de laño de 1540 aeste quaderno / Fray Pedro de Carvajal / Pred^{or} general» (p. 33). Frente a los estudiosos previos que se habían referido a esta nota, quienes habían leído «1640», Anipa defiende que en realidad debe leerse «1540». Un cotejo con el manuscrito parece, en cambio, confirmar la fecha de 1640, lo cual es corroborado de hecho por la historia del códice. En efecto, casi todos los libros procedentes del convento de San Vicente Ferrer de Plasencia llevan una indicación similar, firmada por el mismo Pedro de Carvajal, que se refiere al expurgo de 1640. Aunque Anipa no ignora del todo este dato, propone que ha de tratarse de dos individuos distintos con el mismo nombre. Sin embargo, una comparación de estas notas revela que se deben todas ellas a la misma letra, de

modo que no hay duda de que la interpretación debe ser «1640». Ciertamente es posible que BNE 8629 sea anterior a 1540, o copiado en torno a esa fecha, pero el argumento propuesto por Anipa carece de fuerza para probar ese punto. Un apoyo más sólido hubiera venido del estudio de las filigranas, asunto sobre el que han tratado Cotarelo (1918-1919) y más recientemente Laplana (2010), que sugieren que el manuscrito fue copiado en Roma o en Nápoles hacia 1534-1537, pero este aspecto no es mencionado en ningún momento por Anipa.

En todo caso, y al margen de estos detalles, nos encontramos ante una aportación muy significativa sobre el *Diálogo de la lengua*. Los estudiosos, y los lingüistas en particular, cuentan ahora, gracias a Anipa, con una edición «diplomática» del ms. BNE 8629, que permitirá estudiar la lengua y la grafía de la copia más próxima a Valdés. Por otro lado, es de esperar (y aun de desear) que la invitación al debate que se propone en la introducción sea retomada por otros investigadores, y que se abra una discusión más amplia y más variada sobre esta obra central del Renacimiento y sobre los problemas que suscita.



Pablo E. Saracino

Lorenzo de Padilla: un cronista anónimo del siglo XVI

Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016. 127 p.

ISBN 978-84-16467-24-2

Francisco Bautista

Universidad de Salamanca

francisco.bautista@usal.es

Después de su tesis sobre Juan de Mariana y de su breve monografía sobre las historias generales en España hasta 1556, ambos libros publicados en 1904, el hispanista francés Georges Cirot (1870-1946) proyectó un estudio sobre los precursores de Mariana, que sin embargo, lamentablemente, no llegaría a escribir. Cirot pretendía con ello investigar una esfera del humanismo y los estudios históricos del siglo XVI, que salvo los nombres más destacados, como los de Jerónimo Zurita y Ambrosio de Morales, era entonces insuficientemente conocida, y que en buena medida lo sigue siendo todavía. Sería posible aventurar que una de las causas del lento desarrollo de las investigaciones sobre la historiografía del siglo XVI ha sido justamente la carencia de esa síntesis de Cirot, que ninguna otra monografía ha venido a suplir. Con todo, el hispanista francés fue publicando una serie de artículos dedicados a este tema, entre los que se cuenta uno centrado en Lorenzo de Padilla, cuya producción ocupa los años centrales del quinientos. De entre la amplia obra de Padilla, Cirot se centraba en sus textos historiográficos, particularmente en sus *Antigüedades de España*, tratando de desentrañar su transmisión y su circulación, aunque su estudio solo alcanzaba a poner sobre la mesa un conjunto de problemas que exigían ulteriores exploraciones.

Poco se había avanzado en este terreno particular hasta el breve libro que aquí nos ocupa, centrado en la figura de Padilla. Su autor, Pablo Saracino, ofrece una completa y muy bien informada síntesis sobre la biografía y la bibliografía de Padilla, y sobre los estudios en torno a su figura, además de presentar la identificación de una nueva sección de su obra historiográfica. Disponemos de poca información

sobre la vida de este cronista, a quien, según sus propias palabras (p. 16), Carlos V le habría encomendado la redacción de una historia general de España. Incluso la fecha de su muerte ha sido objeto de debate, aunque Saracino prueba, siguiendo a Rodríguez Marín y a otros estudiosos recientes, que hubo de ocurrir en torno a 1569, y no en 1540 como se había creído anteriormente. Quizá uno de los aspectos que han concedido una cierta notoriedad, más bien negativa, a Padilla sea su relación con los «falsos cronicones» (concretamente el de Dextro) creados entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII por Jerónimo Román de la Higuera. En efecto, fue en la polémica y la investigación generada por tales textos, en el siglo XVII, cuando la obra histórica de Padilla, en particular las *Antigüedades de España*, fue buscada y leída por individuos como Rodrigo Caro, Martín Vázquez Siruela o Nicolás Antonio. El motivo es que Padilla, anterior a Román de la Higuera, citaba a Dextro, y por tanto podía ofrecer un argumento en favor de su autenticidad, o al menos era un jalón inexcusable en la investigación sobre la invención de los «falsos cronicones». Sin embargo, con ello el nombre de este cronista quedó asociado de algún modo a este corpus, lo que tampoco parece haber favorecido el interés moderno por su obra.

Saracino recuerda esta faceta de la fortuna de Padilla, y ofrece un compendio, con no pocas aportaciones propias, sobre la obra del autor, tratando de localizar todos los testimonios que se conservan de sus textos. Dada la dispersión y confusión que rodea la bibliografía de Padilla, el listado aquí ofrecido, aunque muy completo, solo puede considerarse provisional. No será impertinente añadir un texto al elenco de los registrados por Saracino. Me refiero a una interesante obra de crítica histórica, compuesta de cinco secciones, en las que se ofrecen anotaciones y comentarios sobre pasos concretos de la producción de otros tantos historiadores: Florián de Ocampo, Pedro de Medina, Lucio Marineo Sículo, Antonio de Guevara y Pedro Mexía. Sobre este texto, conservado en la British Library (Londres), ms. Add. 28434, llamó oportunamente la atención Cirot (*Bulletin Hispanique*, 38 (1936), pp. 424-443), quien indicó ya que debía pertenecer a Padilla, y publicó algunos extractos. Es obvio que posee un gran interés para conocer los métodos de trabajo de este historiador, por lo que será necesario tenerlo en cuenta en el análisis de sus obras. Por lo demás, Saracino recoge (pp. 18-19) la acusación que Pellicer formuló sobre un (supuesto) plagio a Padilla por parte de Ocampo, aunque hay que reconocer que Pellicer no ofreció ninguna prueba al respecto. En este sentido, la primera sección del opúsculo contenido en Add. 28434 parece desmentir tal cargo, aunque su valor no se agota en esa cuestión.

El núcleo del libro aquí reseñado es, en todo caso, la demostración de que el manuscrito 1342 de la Biblioteca Nacional (Madrid), que abarca los reinados de Alfonso X, Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI, contiene lo que sería la segunda parte de la historia general redactada por Padilla, y de la que solo se conocía hasta ahora la primera parte, es decir, las *Antigüedades de España*. La demostración se apoya en una comparación del ms. BNE 1342 con los manuscritos de las *Antigüedades*, que pone de manifiesto que se trata de textos con una misma estructura,

claramente complementarios (la primera termina en Fernando III y la segunda comienza con Alfonso X), y que presentan un mismo sistema de paratextos. Además, la obra transmitida en BNE 1342 abunda en referencias a otras crónicas, y muestra un trabajo de acopio y crítica propio de la poética historiográfica quinientista. Y por si todo esto no fuera suficiente, Saracino ha emprendido una investigación paleográfica que le ha permitido demostrar que la letra de muchas de las notas que presenta BNE 1342, sobre todo en su parte final, pertenece al propio Padilla, quien también anotó otros manuscritos de sus obras. Toda esta investigación se corona con la transcripción de la sección de BNE 1342 dedicada a Sancho IV.

Se trata sin duda de un hallazgo importante, que afortunadamente ha llevado al estudioso a volver de forma amplia sobre la figura de Padilla, con el objetivo de situar el texto en el marco de su producción. Es también un hallazgo inesperado, ya que Saracino comenzó a trabajar en este manuscrito de forma indirecta, a partir de su propia tarea de edición de la *Crónica de Sancho IV*, publicada en 2014. El manuscrito era conocido previamente, como también lo era su singularidad, destacada ya en 1955 y 1974 por Diego Catalán, aunque no se había alcanzado a identificar su texto. Con la transcripción del fragmento dedicado a Sancho IV en BNE 1342, Saracino se proponía en un principio, según confiesa él mismo, ejemplificar nada más las transformaciones que puede experimentar una crónica medieval, pero en el camino se dio cuenta de que dicho manuscrito transmitía una obra autónoma, fruto de un proyecto y de un autor que podían individuarse. En tal sentido, este libro puede verse como un primer paso en la investigación sobre la obra cronística de Padilla y concretamente sobre BNE 1342, pues, al margen de la carencia del texto completo, no se efectúa aquí tampoco un análisis del trabajo del historiador y de las características de la obra, más allá de la enumeración de las fuentes citadas expresamente en ella.

Es posible que el estudio minucioso de BNE 1342, y de los manuscritos de las *Antigüedades de España*, permita perfilar también un poco mejor la trayectoria de Padilla. Me permito a este respecto una consideración de detalle. Sabíamos que un Lorenzo de Padilla se encontraba entre los críticos a Jerónimo Zurita cuando este emprendió la publicación de sus *Anales* en 1562. Se había planteado que estuviésemos aquí ante un caso de homonimia, y que el citado Padilla fuera en realidad no el cronista sino uno de sus familiares. Saracino evoca esta cuestión (p. 35-36), y si bien no parece muy favorable a la tesis de la homonimia, opta prudentemente por dejarla en el aire. Como señala el propio estudioso, hay varias menciones en BNE 1342 a la obra de Zurita, todas ellas neutrales, por lo demás, lo que muestra claramente que Padilla conocía bien el texto. Ahora bien, una indicación, referida genéricamente a los cronistas de Aragón, me parece especialmente significativa, porque entronca con una de las críticas principales que se habían vertido contra Zurita. Dice el texto: «los que (emos) an escripto las coronicas de aragon se an derramado mucho en loar y ençalçar sus cosas en perjuizio de las de castilla» (p. 100-101). En efecto, algunos intelectuales castellanos, con Alonso de Santa Cruz a la cabeza, acusaron a Zurita de situar por encima a

los reyes de Aragón sobre los de Castilla, de modo que este pasaje me parece un indicio nada desdeñable de que el Padilla historiador es el mismo que el Padilla crítico con Zurita.

Siendo el ms. BNE 1342 la segunda parte de un conjunto mayor, del cual se conoce por ahora solamente la sección previa, denominada comúnmente *Antigüedades de España*, el estudio conjunto de ambos textos sería de todo punto deseable. En este sentido, cabe señalar que Saracino ha localizado algún nuevo testimonio de las *Antigüedades* (p. 28) y llega a avanzar alguna conjetura al respecto, en espera de desarrollarla en un estudio futuro. Con todo, hay que reconocer de principio que la transmisión de las *Antigüedades* es distinta y más compleja que la de la segunda parte. Mientras que de esta conocemos un solo testimonio, de la primera se han localizado cuatro manuscritos y dos impresos parciales, que además testimonian estadios diferentes de la obra, al menos dos, uno fechable en 1538 y otro más tardío. Por su datación, que podemos situar después de 1562, y si bien Saracino no se detiene en este punto, se diría que BNE 1342 entronca con ese estadio posterior de la obra, sin que sepamos si contó o no con redacciones previas.

En relación con el texto de las *Antigüedades*, de especial complejidad, cabe añadir aquí un testimonio más a los citados por Saracino, que puede situarse en vida del autor, lo cual le otorga una indudable relevancia, y que no ha sido tenido en cuenta hasta el momento. Se trata del manuscrito Berkeley, University of California, Berkeley, Bancroft Library, BANC MS UCB 143, vol. 79, que consta de 302 folios, fechado en 1538, y descrito brevemente (aunque sin identificar la obra que contiene) por Antonio Cortijo Ocaña en su catálogo de las piezas históricas de la colección Fernán Núñez de esa biblioteca (*La Fernán Núñez Collection de la Bancroft Library, Berkeley: Estudio y catálogo de los fondos castellanos (Parte histórica)*, Londres, 2000, p. 43-44). Por los datos que da este estudioso, y por las imágenes alojadas en el portal *Digital Scriptorium* (<http://bancroft.berkeley.edu/digitalscriptorium/>), parece seguro que corresponde efectivamente a la obra de Lorenzo de Padilla. Es más, a tenor de una anotación en el primer folio, donde se lee «Del marques», puede decirse que este volumen perteneció a la biblioteca de Fadrique Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa, lo cual significa que ha de ser efectivamente de 1538-1539, ya que el Marqués murió en 1539. Es decir, se trataría de un testimonio muy próximo a la redacción original de la obra, y parece además presentar diferencias con los otros ejemplares conocidos.

Por otro lado, hay que añadir que este es el mismo manuscrito al que alude Juan de Pineda en el «Índice de autores» que figura al frente de su *Memorial de la excelente santidad y heroycas virtudes del señor rey don Fernando Tercero* (Sevilla, 1627): «Libro antiguo M S. intitulado de las Antigüedades de España, en fojas 302, hasta el rey D. F. III. del Marqués de Tarifa» (§10). Como puede apreciarse, la extensión del manuscrito es idéntica que la del hoy conservado en la Bancroft Library, y coincide también la nota sobre su primitivo poseedor. Pineda habría consultado este códice en la biblioteca de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, ya que allí habían ido a parar los libros del Marqués de Tarifa, y él mismo utilizó otros

materiales de ese fondo. Cirot estudió las menciones a un manuscrito (quizá dos) de las *Antigüedades* realizadas por varios eruditos del siglo xvii, todos ellos interesados en la cuestión de los «falsos cronicones». Cabe conjeturar que el del Marqués de Tarifa fuese probablemente el manuscrito que citaron y usaron algunos anticuarios sevillanos, como Rodrigo Caro, y tal vez el que finalmente acabaría en las manos de Juan Lucas Cortés, ya que sabemos que a fines del siglo xviii el manuscrito de las *Antigüedades* no se encontraba ya en la biblioteca de la Cartuja. Es posible que el estudio de este ejemplar arroje nueva luz sobre las redacciones de la obra y también sobre el uso de la misma por los eruditos del seiscientos.

Nadie mejor preparado que Saracino para acometer la exploración de esta y otras cuestiones, con una profundización en el proyecto historiográfico de Padilla. En cuanto a su trabajo en marcha sobre BNE 1342, con la edición completa, que esperamos con gran interés, quizá no estuviese de más una consideración sobre los criterios para el tratamiento de un testimonio ciertamente singular. Como ha mostrado ampliamente Saracino, el ms. BNE 1342 (así como otros manuscritos de Padilla) es un testimonio heterógrafo, es decir, copiado por un escribano pero corregido por el propio autor. Ante esta situación, el editor ha optado por representar las correcciones siguiendo las convenciones de transcripción propuestas por «la escuela de Madison» (p. 60), aunque es obvio que tales convenciones no fueron pensadas para los manuscritos de autor. Sin desechar este sistema, sería conveniente, a mi juicio, discutir las propuestas de la crítica genética para la transcripción de los manuscritos de autor, y valorar su aplicabilidad al caso concreto de este manuscrito de Padilla. Al mismo tiempo, la bibliografía genética sobre textos premodernos tal vez aporte perspectivas de interés para contextualizar la actividad de Padilla, y explorar la cuestión de la heterografía, la gestión de la propia obra y las características de su conservación.

En definitiva, nos encontramos ante una excelente y completa síntesis en torno una figura aún poco conocida en el ambiente intelectual de quinientos, nada marginal en todo caso para reconstruir el desarrollo de los estudios históricos en el Siglo de Oro. Eso no es todo, sino que dicha síntesis constituye el punto de partida para enmarcar un importante hallazgo, expuesto y justificado aquí en detalle, por el cual se identifica el ms. BNE 1342 con la segunda parte de la historia general escrita por Padilla. El rigor, la calidad de las pruebas y la claridad de la argumentación sitúan más allá de la duda tal identificación, que se completa con una cuidada transcripción del fragmento dedicado a Sancho IV en esa obra. Con los materiales reunidos por Saracino, y con su estudio de BNE 1342, se abre entonces un nuevo capítulo en la consideración de la obra cronística de Padilla, que ha de ampliar y transformar también el panorama recibido sobre el discurso histórico en la España del siglo xvi.



Benito Arias Montano y Fray José de Sigüenza
(edición y estudio preliminar de Ignacio García Aguilar)
Poesía castellana
Huelva, Universidad de Huelva (Bibliotheca Montaniana),
2014, 546 p.
ISBN 9788415633273

Adalid Nieves Rojas
Universitat de Girona
adalid_nieves@hotmail.com

Ni la poesía castellana de Benito Arias Montano ni la de fray José de Sigüenza han suscitado demasiado interés entre los modernos historiadores de la literatura española, a pesar de la altura intelectual de la extraordinaria producción en lengua latina del frexnense, así como la importancia histórica y calidad prosística de la empresa historiográfica del fraile jerónimo. Hasta ahora, para la delimitación del corpus de los versos castellanos de Montano (pues como ocurre a menudo con los grandes autores del Siglo de Oro, no han sido pocas las composiciones que se han atribuido de manera precipitada a la pluma del de Fregenal), contábamos fundamentalmente con el trabajo de Gaspar Morocho, y con los catálogos de Morales Oliver y Rafael Lazcano, además de con las lecturas críticas imprescindibles de Núñez Rivera, Teijeiro, Gómez Canseco-Núñez Rivera y Juan Francisco Alcina,¹ siendo, sin lugar a dudas, la *Paráfrasis del Cantar de los cantares en modo pastoril* el poema más atendido y estudiado. Aun conformando el corpus de la poesía castellana de Montano un número muy reducido de poemas, estos se han editado siempre parcialmente, y en ocasiones junto a escritos de autoría dudosa, como las paráfrasis poéticas de los salmos o las liras *De la hermosura exterior de Nuestra Señora*. En este sentido puede decirse que la edición preparada por Ignacio García Aguilar ofrece, por primera vez, exclusiva y conjuntamente, los poemas castellanos de Montano que no admiten duda

1. Véanse estos y otros trabajos en la *Bibliografía citada* que ofrece García Aguilar (2014, 535-546).

alguna sobre su autoría: cuatro sonetos encomiásticos estampados en los preliminares de las obras de Pedro Mexía (1547), Juan de Quirós (1552), Miguel de Fuenllana (1554) y fray Sebastián Toscano (1554); tres sonetos que circularon por vía manuscrita (uno al Entendimiento y dos a Álvaro Lugo) y, por supuesto, la *Paráfrasis*, la obra magna de Montano en lengua vernácula.

En su estudio introductorio, Ignacio García Aguilar insiste en que la poesía castellana de Montano pertenece a la etapa de juventud, seguramente el periodo más desconocido de su vida. De ahí que resulte imprescindible para una comprensión de sus primeros gustos e intereses intelectuales destacar cada una de las composiciones aparecidas en los libros de otros autores, así como los contextos inmediatos en que se dieron, pues son indicativas de los círculos de relaciones letradas en los que se movía el de Fregenal y dan cuenta de lo pronto que admiraron su valía (antes de abandonar Sevilla con rumbo a Alcalá, en 1547) figuras tan distinguidas de la academia sevillana como Pedro Mexía o Juan de Quirós. Además, la atención sobre estos poemas pone de manifiesto interesantes características comunes, concomitancias y líneas de continuidad con algunas de las obras de madurez de Montano. La idea del *poeta laureatus*, la valoración de los Salmos, la convicción de las propiedades elevadoras de la música, el motivo bíblico de la *Parábola de los talentos* o la preocupación por encontrar un cauce lingüístico válido en romance para la expresión de pensamientos elevados y religiosos son elementos muy presentes en la más temprana producción poética montaniana.

Mención aparte merece la *Paráfrasis del Cantar de los cantares* por lo que tiene de innovación y de repercusión posterior. A la zaga de los estudios de Luis Gómez Canseco, Valentín Núñez y Fernández López, García Aguilar propone la necesaria vinculación del texto montaniano con la estancia del frexnense en la Universidad de Alcalá, donde aunaría por vez primera «humanismo cristiano y erasmismo, teología y método filológico, espiritualidad y biblismo, todo lo cual cristaliza para el caso de la *Paráfrasis* por medio de una *poética bíblica* de cuño propio» (29). Determinantes fueron para Montano las enseñanzas veterotestamentarias de Cipriano de la Huerca, quien lo orientó hacia el conocimiento profundo de los textos y de la tradición exegética bíblica y hacia la aplicación del método filológico por el cual se llega a una interpretación literal de la sagrada Escritura. Este tipo de aproximación al *Cantar* implicaba atender al componente erótico y amoroso del poema bíblico, y su traslación a un molde vernáculo suponía la identificación del contorno genérico con el marco bucólico de la égloga pastoril. De este modo, la *Paráfrasis* de Montano tiende puentes entre el *Cantar*, Teócrito y Virgilio, armonizando los textos grecolatinos con lo que pudiera denominarse una *poética bíblica* (34). Claro que, a mediados del siglo XVI, cualquier acercamiento a la bucólica clásica que se realizara para una formalización textual de vena culta en romance castellano pasaba inexorablemente por los modos poéticos del momento, cuyo centro no podía ser otro que la propuesta lírica italianizante de Garcilaso. Así, de acuerdo con García Aguilar (y con los trabajos que sigue el editor) la *Paráfrasis* de Montano significó «una apuesta de-

cidida por la renovación, el cambio y la vanguardia» (37), conjugando tradición bíblica, tradición clásica y tradición vernácula, y contribuyó al desarrollo del camino que había abierto Garcilaso y por el que transitarían más adelante algunos de los más sobresalientes poetas de la literatura española, como Francisco de Aldana, fray Luis de León o san Juan de la Cruz.

A tenor de lo que supuso para fray José de Sigüenza la llegada del erudito extremeño a El Escorial en 1592, es un acierto por parte de García Aguilar el haber optado por que compartieran un espacio común la poesía castellana del jerónimo y la de quien fuera su guía espiritual e intelectual durante el magisterio intramuros escurialenses. Prácticamente olvidadas por la crítica (disponíamos solo del trabajo de catalogación de Villalba y de los estudios de Rubio González), las poesías castellanas de Sigüenza, a diferencia de las de Montano, vuelven a dividirse en este volumen entre «seguras», «probables» y «dudosas», decisión que justifica el editor destacando la casi nula atención crítica sobre los versos seguntinos. Respecto a las catalogaciones anteriores, quizá la novedad más importante que presenta el trabajo de García Aguilar (aparte de la incorporación de las traducciones poéticas que estaban en *La vida de san Jerónimo* y en la *Segunda y Tercera parte de la Historia de la orden de san Jerónimo*) pasa por el traslado de la *Paráfrasis poética del Evangelio de san Juan* desde las composiciones «probables» a las de autoría segura, ya que se ha accedido a un nuevo códice en donde sí figura la atribución a Sigüenza, y se ha manejado la documentación concerniente al proceso inquisitorial que se abrió contra fray José, donde él mismo asumió la autoría de una traducción poética en castellano del primer capítulo del Evangelio de san Juan. Esta paráfrasis, ejercicio seguntino que imita el proceder escriturario llevado a cabo por el maestro frexnense con relación al *Cantar de los cantares*, no solo es una buena muestra del tono elevado y reflexivo que adquieren los poemas de Sigüenza a partir de su toma de contacto con Montano; también es índice de la actitud de revisión y reescritura de materiales previos que adopta Sigüenza por las fechas en que conoce al de Fregenal, como se desprende del cotejo con el comentario latino de Juan 1, 1-14 de las *Elucidationes* de Montano con la *Exposición castellana del Evangelio de san Juan*, declaración en prosa atribuida desde siempre a Montano, pero cuya autoría es restituida a Sigüenza en las páginas de esta edición gracias a la tarea investigadora de García Aguilar.

Aunque la autoridad espiritual e intelectual de Montano tutela la práctica totalidad del pensamiento seguntino escrito, ya sea en prosa o en verso, a partir de 1592² (que es cuando se dedica a la historia, y a la reflexión sobre el método filológico y los modos de interpretación bíblica, con las paráfrasis como resultado), García Aguilar recuerda que el interés de Sigüenza por la poesía se remonta a sus años de juventud, y que, por tanto, las composiciones de aquella época están fuera de la órbita montaniana y de la complejidad hermenéutica del último periodo

2. Añadamos, claro, que se trata en un principio de una tutela compartida con san Jerónimo.

de su vida. Así pues, antes, por ejemplo, de entender, de la mano del maestro frexnense, los lazos entre el legado grecolatino (tradicción horaciana) y la poesía bíblica (davídica), antes, por ejemplo, de sufrir el hostigamiento por parte de sus correligionarios por asumir las enseñanzas escriturarias de Montano y por las excelentes relaciones que mantenía con Felipe II y con los hijos de este (a los que dedicaría unos poemas que servirían como instrumento de promoción personal), Sigüenza había hecho uso de una poesía catequizante y circunstancial, muy ligada a festividades como la Navidad o el Corpus, pensada para el adoctrinamiento de alumnos desde que impartiera clases en el monasterio de Párraces o para las fiestas públicas y multitudinarias. Esta poesía, de gusto claramente popular, y sin duda mucho más devota que erudita (la elección temática de san José, de la Virgen María o de la Magdalena denota la influencia del contexto postridentino), debió de interesarle a Sigüenza en tanto que actividad social y herramienta didáctica, y seguiría practicándola en El Escorial cuando la ocasión o el entorno comunicativo lo requiriese, adaptándola a las necesidades del momento.

El recorrido de García Aguilar por la obra poética de Sigüenza atiende a ese tipo de composiciones, entre las que se encuentran sonetos, romances, villancicos... formas cultas y populares. Pero también se aprecia, según avanza el decurso vital e intelectual del fraile jerónimo, obras de más alto vuelo, como las paráfrasis de los salmos o la paráfrasis dedicada al evangelio de san Juan. Traducciones poéticas, versos con los que obtener el favor regio, poemas paratextuales impresos... no hay duda de que lo que más llama la atención del corpus poético seguntino es su heterogeneidad, hasta ahora falta de una aproximación con propósitos organizativos. La edición de Ignacio García Aguilar permite seguir el itinerario vital y poético de Sigüenza desde Párraces al Escorial, sin perder nunca de vista su obra en prosa, que se relaciona debidamente con varios de los poemas seguntinos. Es verdad que lo sucedido en el contexto escurialense constituye el centro del estudio, del que brotan las demás partes; pero nada resulta más natural a la luz de que es en ese espacio donde sucede el encuentro entre Sigüenza y Montano. Si, como indicó Gómez Canseco, El Escorial fue «una reproducción en miniatura de la España teológica del xvi y de sus polémicas religiosas», y, como parafrasea García Aguilar, fue también, «en sentido análogo, una reproducción en miniatura del modo en que funcionaba el campo literario de la poesía castellana del Quinientos» (111), puede decirse sin problema que el reciente volumen de las poesías castellanas de Benito Arias Montano y fray José de Sigüenza participa igualmente de las reproducciones señaladas.

Por último, interesa advertir que las dimensiones del libro no contradicen en absoluto lo verdadero de la escasa poesía castellana que nos ha llegado de Arias Montano y de Sigüenza. Sus quinientas cuarenta y seis páginas no solo las justifica el estudio que hemos recogido aquí someramente, sino también la generosísima y pertinente anotación de cada uno de los poemas que contiene el libro. Además, se ofrece al lector un copioso aparato crítico para la poesía de cada autor, donde se observa que se ha trabajado tanto con las variantes de los manuscritos

e impresos antiguos como con las de todas las ediciones modernas que se han ocupado de los versos de uno y otro poeta. Finalmente, en el apartado dedicado a la bibliografía citada aparecen las referencias más pertinentes para el estudio de la poesía en lengua vernácula de Benito Arias Montano y fray José de Sigüenza, quienes gozan ya, con toda seguridad, de la más completa edición de sus poesías castellanas vista hasta la fecha.



James Mabbe

(ed. de José María Pérez Fernández)

The Spanish Bawd, MHRA Tudor and Stuart Translations, vol. 10

London, Modern Humanities Research Association, 2013,

412 p.

ISBN 978-1-78188-148-4

Rachel Scott

King's College London

rachel.scott@kcl.ac.uk

The Spanish Bawd is the second of two translations by the English author James Mabbe (1572–1642) of that early modern ‘best-seller’ *Celestina* – Fernando de Rojas’s tale of young lovers, servants, prostitutes and the infamous eponymous go-between. Published in 1631, it came several decades after an abridged manuscript version by Mabbe, produced ca. 1603-11 and titled *Celestina or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea*. That Mabbe returned to the work after the first attempt not only mirrors Rojas’s own reworking of the text from *Comedia* to *Tragicomedia*, it is also a testament to the appeal that *Celestina* held for early modern audiences across Europe. While new Castilian editions of the *Comedia* and *Tragicomedia* have appeared in recent years¹, *Celestina*’s European translations have yet to receive similar updates: Kathleen Kish’s edition of the Italian translation dates from 1973 and Denis L. Drysdal’s edition of the French translation from 1974; Guadalupe Martínez Lacalle’s edition of Mabbe’s early seventeenth-century manuscript version appeared in 1972 and *The Spanish Bawd* was last published in 1987 in Dorothy Severin’s bilingual edition. Although an undoubtedly useful tool for comparing Mabbe’s translation against the Spanish and an excellent starting point for students

1. *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. José Luis Canet Vallés (Valencia: Universitat de València, Publicacions de la Universitat, 2011); *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 2000; 2nd edn, Madrid: Real Academia Española, 2011).

reading the work in either language, a refreshed edition encompassing new perspectives and critical work on *Celestina* from the last few decades is long overdue.

As such, José María Pérez Fernández's *The Spanish Bawd*, part of the MHRA Tudor & Stuart Translations series, is a timely addition to scholarship on this canonical pre-modern text. The series aims, according to the General Editor's Foreword, 'to restore to view a major part of English Renaissance literature which has become relatively inaccessible' and to extend understanding of 'the process of cultural exchange within the early modern world' (viii) – an objective that Pérez Fernández here achieves. With this critical edition and accompanying comprehensive study Pérez Fernández lays a solid foundation for future scholarship on *Celestina*'s European reception – an avenue of research in need of further critical attention. He has produced a modernised and accessible edition that will appeal to both experienced scholars and students new to *Celestina*. Furthermore, however, he has produced a valuable resource not only for scholars of early modern English literature and culture but Hispanists interested in *Celestina*'s early modern reception as well as scholars of cultural translation and comparative literature more generally.

The introduction provides a knowledgeable and eloquently argued overview of the respective cultural, social, and textual contexts in Spain and England in which *Celestina* was read, which provides an understanding of its place within European literary history for scholars less accustomed to the work and its legacy. Pérez Fernández's study is comprehensive and detailed, presenting a series of snapshots covering a range of key thematic issues, including the conflictive nature of creation and re-creation, the undercurrent of nihilistic pessimism that runs through the narrative, contemporary debates about language and its use in social cohesion, discussions of human agency, relationships between different socio-economic groups, and early modern preoccupation with reading and interpretation. Comparing the 1631 translation to the earlier manuscript version, Pérez Fernández addresses differences of tone and approach – e.g. where Mabbe eliminates sexually explicit or contentious material, such as Areúsa's claims of libertarian freedom or Calisto's near heretical remarks about Melibea – and discusses *The Spanish Bawd*'s publishing fortunes in the context of seventeenth-century censorship. At the same time, he explores how *Celestina* responded to fifteenth-century social and ideological concerns, such as the popularity of chivalric romance and sentimental prose fiction and Italian humanism, which he uses as case-studies to demonstrate how certain issues are dealt with differently by Mabbe in the context of seventeenth-century England. This is a nuanced and perceptive approach to literary reception that brings to light the evolving meanings the work acquired as it moved into new contexts. Noting that *Celestina*'s fate 'was from the start linked to the processes of translation' (p. 1), Pérez Fernández builds a convincing picture of the international networks of cultural exchange within which it existed. Clearly positioning *Celestina* as an important European 'intertext', he argues that comparison of the respective cultural milieus of the original and translation 'provide a fresh approach to the formation of the early modern European canon' (p. 6).

In the final section of the introductory study Pérez Fernández addresses *Celestina's* reception and early modern critical reactions to it. His treatment of the sixteenth and seventeenth-century intellectual and cultural milieus into which *Celestina* was appropriated highlights the evolution of conditions for the production and reception of literary texts and demonstrates clearly that the different versions – including John Rastell's 1525 *Interlude of Calisto and Melibea* – were engendered by and responded to these environments. Also of note is his discussion of the 1570 Salamanca edition by Simón de Borgoñón, which he comments 'prefigures both the milieu into which Mabbe's English translation was launched, and the kind of reactions it elicited' (p. 44). Descriptions of the intellectual and social circles in which Mabbe was working and *The Spanish Bawd* was read provide a wider perspective on the impulses for *Celestina's* appropriation, such as widely held admiration for other Hispanic texts and authors that were being translated at this time and the development of picaresque prose fiction in English. Pérez Fernández also draws important parallels between Rojas and Mabbe's use of the vernacular, noting that they were both part of academic and cultural debates that associated language and linguistic communities with the development of national literary traditions (p. 56).

The critical apparatus of the edition is, overall, well-structured and easy to use. The text itself has been annotated with detailed and informative footnotes addressing variants and Mabbe's source texts, as well as stylistic issues and cultural elements requiring contextualisation for modern audiences. The work itself is followed by a glossary of archaic and obsolete early modern English terms, an index of sources and names, and a comprehensive bibliography. While the glossary is undoubtedly a welcome resource, I would have liked to have page or line references in order to easily find the terms in the narrative itself, thus aiding readers' navigation through the work. There is a slightly frustrating inconsistency in the way in which key terms are dealt with, with some addressed in footnotes without also being listed in the glossary, while at other times readers are directed to the appendix for an explanation. Finally, the list of primary sources in the bibliography provides a quick overview of the texts that Rojas and Mabbe make use of; however, the edition lacks an index of subjects and themes. In such a dense, thematically rich work as *Celestina* this would have been a very useful resource for scholars.

And yet these are relatively minor quibbles about what is otherwise an authoritative edition and a necessary addition to scholarship on Rojas's canonical work for English-speaking audiences. José María Pérez Fernández's *The Spanish Bawd* is a valuable resource for students and scholars of *Celestina's* early modern European reception and legacy, not to mention comparative literature and translation studies. Pérez Fernández succeeds in the aims of the series to open up the work to new audiences, as well as pointing towards new avenues of investigation into this most fascinating text and its ongoing relevance to European culture.



Begoña López Bueno (ed.)
La "Idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro
Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, 381 p.
ISBN 978-84-472-1440-2

Víctor Lillo Castañ

Universitat Autònoma de Barcelona
lillovictor@hotmail.com

Igual que ocurre con el resto de libros publicados por el grupo PASO, *La "Idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro* ilumina de manera encomiable una de las parcelas de nuestra poesía siglodorista. Bueno será, antes de nada, dedicar unas palabras al título que aúna los diez artículos de que consta el libro, fruto del X encuentro internacional sobre poesía del siglo de oro, ya que supone toda una declaración de intenciones. Como ya ha argumentado en otras ocasiones, Begoña López Bueno rehúsa el marbete «escuela poética sevillana», difundido por la crítica decimonónica, puesto que sería un error reducir exclusivamente al magisterio de Fernando de Herrera la variada producción literaria de los poetas sevillanos de los siglos XVI y XVII. A propósito de ello, la directora del volumen señala en las páginas preliminares que la senda petrarquista de Herrera llegó a una vía muerta, siendo el horacianismo una de las notas predominantes de la siguiente generación de poetas (Francisco de Medrano, Francisco de Rioja, Fernández de Andrada...). Asimismo, a caballo entre el siglo XVI y XVII se desarrolla otra veta poética completamente alejada de la de Herrera: la poesía satírico-burlesca o, como la llamó el profesor Bonneville, la poesía de la sal; y tampoco será ocioso recordar que la vindicación de Herrera en la impresión póstuma de sus obras, a cargo de Francisco Pacheco (1619), tiene que ver más con las polémicas literarias anti-gongorinas del primer cuarto del siglo XVII que con la aceptación de los presupuestos poéticos del autor de las *Anotaciones a Garcilaso*. En resumidas cuentas, el juego de influencias e intereses literarios es demasiado complejo como para resumirlo en una supuesta escuela sevillana, monolítica y sin fisuras, cuyo único referente sería Herrera. De ahí que el volumen se titule *La "Idea" de la poesía sevillana*, pues ya desde

el mismo pórtico se advierte de la intención de indagar qué cosa sea la poesía sevillana del siglo de oro, en sus más diversas manifestaciones, a la vez que se alude a la idea —en tanto que constructo historiográfico— que de la poesía sevillana se ha formado la crítica ya desde la segunda mitad del XVIII. De este modo, el presente volumen cumple con el doble propósito de revisar la vasta bibliografía precedente y de aportar, mediante nuevas vías metodológicas, planteamientos inéditos.

Los diez artículos que conforman el presente volumen abarcan una horquilla temporal que se abre alrededor de 1560, con la generación de Mal Lara y Herrera, y se cierra hacia 1620, con el traslado de Olivares a la corte madrileña, tras la estela del cual se fueron los últimos integrantes del grupo poético sevillano. Los trabajos están estructurados en tres bloques temáticos: en el primer grupo se cuentan los artículos destinados a estudiar las coordenadas socioculturales de los poetas sevillanos —los nexos familiares y de amistad que los unían, las relaciones de dependencia económica con la aristocracia, así como la estrecha vinculación entre la pintura y la poesía—; el segundo grupo lo integran una serie de estudios que acometen aspectos de la poesía hispalense acaso no tan atendidos por la crítica, como la poesía devota o la satírico-burlesca, mientras que el último grupo de artículos está dedicado a las polémicas literarias, especialmente entre gongorinos y anti-gongorinos. Gracias al amplio elenco de temas que se abordan y a la pericia de los colaboradores, el presente volumen brinda un retrato completo y coherente de la poesía sevillana del siglo de oro; completo por la variedad de asuntos tratados, y coherente porque los artículos no constituyen entidades independientes sino que se imbrican admirablemente unos con otros.

La "Idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro se abre con un documentadísimo artículo de Guy Lazure acerca de la carrera profesional y los orígenes socioeconómicos de la élite cultural sevillana. Lazure demuestra la enorme importancia que tuvo la Casa de Contratación sevillana y el mecenazgo aristocrático en el desarrollo de las letras hispalenses. Pero si hubo una institución especialmente importante esta fue la iglesia, pues los oficios eclesiásticos constituían una de las fuentes de ingresos más suculentas para los escritores de la época, amén de garantizar cierta respetabilidad y facilitar las relaciones con la élite eclesiástica y administrativa. Aclarados estos tres medios de promoción, Lazure dilucida la procedencia, el estatus social y la vinculación con los círculos aristocráticos de buena parte de la intelectualidad hispalense y revela, asimismo, los estrechos lazos que unían a los propios miembros del grupo poético sevillano.

Ahondando en las estrategias de proyección social, Luis Gómez Canseco examina el papel que jugó el retrato en la Sevilla de Felipe II. Reservado anteriormente tan solo a reyes y prelados, en la segunda mitad del XVI el retrato se convierte en un excelente medio de autoafirmación y propaganda para un grupo de escritores que buscaban venderse al mejor postor. Gómez Canseco bosqueja los orígenes de este nuevo paradigma, en el que fue clave la figura de Benito Arias Montano, quien desde su retiro en Flandes difundió por España libros y grabados flamencos, e identifica el *Libro de descripción de verdaderos retratos*, de Francisco de Pacheco,

como la máxima expresión de esta nueva forma de publicitarse. También se estudian los casos de Juan de la Cueva, Mateo Alemán, Lope de Vega y Cervantes, escritores que, al no formar parte de la élite representada en el libro de Pacheco, debieron ensayar otras vías para promocionarse.

Desde otro ángulo analiza Vicente Lleó la relación entre la pintura y la poesía. Como introducción a su interesante artículo, el autor ofrece un breve resumen diacrónico de la equiparación entre estas dos artes, presente ya en Simónides de Ceos (c.556-468 a.C) —más de cuatrocientos años antes de la famosa formulación horaciana del *ut pictura poesis*—; y compara el estatus de la pintura en la Italia del *quattrocento*, plenamente dignificada, con la situación en España, donde habrá que esperar hasta bien entrado el siglo xvii. Lleó estudia la fecunda relación entre la pluma y el pincel en Juan de Mal Lara, en Francisco de Medina, en Juan de Jáuregui y en Pablo de Céspedes pasando, cómo no, por Francisco de Pacheco, ejemplo por antonomasia del *pittore letterato*.

Pedro Ruiz Pérez adopta el término «campo literario», acuñado por Pierre Bourdieu, para analizar desde una perspectiva tanto sociológica como literaria al grupo poético sevillano. Tras una atinada presentación en la que desvela los factores socioeconómicos más relevantes de la Sevilla de la época (la importancia de la imprenta, el poder dinamizador de la Casa de Contratación, la aparición de la cultura del ocio...), el autor estudia los diversos medios que ensayaron los escritores sevillanos para distinguirse y tratar así de insertarse en el canon literario. Para ello Ruiz examina una significativa selección de obras, que incluye el *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara, las *Anotaciones* de Herrera, el *Libro de los retratos* de Pacheco y los *Varones insignes en letras* de Rodrigo Caro.

La poesía en la Sevilla áurea, como recuerda Ignacio García Aguilar, no solo se difundió en poemarios sino que estaba presente con asiduidad en los paratextos de obras de lo más variadas. En algunos casos, incluso, encontramos poemas en los preliminares de libros que poco o nada tenían que ver con las bellas letras, como el *Tratado de la utilidad de la sangría*, de Fernando de Valdés. El artículo de García Aguilar se centra en el estudio de la poesía impresa, desde la publicación de *Algunas obras* de Herrera (1582) hasta la edición póstuma de su poesía, en 1619, con el objetivo de establecer el entramado de redes literarias que unía a los escritores con las élites sevillanas. El estudio de García Aguilar pondera, además, el valor de la poesía en los paratextos, verdadero trampolín para la proyección social.

Valentín Núñez pone sobre el tapete dos paradigmas poéticos que se desarrollan durante la segunda mitad del siglo xvi: por un lado, la lírica ornada —cuyo máximo exponente es Fernando de Herrera— y, por otro, una poesía de tipo familiar, satírico-burlesca, que tiene en Baltasar de Alcázar a uno de sus mayores representantes. En lo que atañe a Herrera, Valentín Núñez destaca la enorme influencia que en él ejerció Juan de Mal Lara, quien, entre otras cosas, persuadió al sevillano a que compusiera las *Anotaciones*. El autor acude precisamente a esta obra, así como a la respuesta al Prete Jacopín, para delinear con maestría la poética de Herrera; una poética del todo alejada de la senda satírico-burlesca que, con Cetina como

pionero, gozará de una amplia aceptación entre los sevillanos, como atestigua la obra de Baltasar de Alcázar y de Juan de la Cueva.

A este doble paradigma descrito por Valentín Núñez hay que añadir otra veta poética: la poesía devota, género profusamente cultivado por el grupo sevillano. Inmaculada Osuna dedica su artículo al estudio de la poesía devota sevillana entre 1610 y 1623 haciendo especial hincapié en el debate entre maculistas e inmaculistas que se produce en esas fechas. Como bien muestra la autora, este tipo de poesía contribuyó a ahorrar la figura del poeta-devoto, presentado, a diferencia del poeta profano, como un hombre de escasa cultura que se erige en dechado de todas las virtudes.

De una oscura alusión en la novela *El perro y la calentura* de Pedro de Espinosa, incardinada en el debate entre gongorinos y anti-gongorinos, arranca el artículo de Begoña López Bueno. Pedro de Espinosa se refería en su obra a la «escuela del señor Herrera», escuela que, como explica convincentemente López Bueno, cabe identificar entre otros con Juan de Jáuregui, Francisco de Rioja y Francisco de Pacheco, apologetas de Herrera. Y es que tras la reivindicación de Herrera, cuyo fruto más evidente fue la edición póstuma de su poesía en 1619, a cargo de Francisco de Pacheco, se escondía el rechazo de la poesía gongorina. Esto último explica, como indica López Bueno, la manipulación a la que fue sometida la edición de 1619, cuyos versos difieren no poco de los de la edición de 1582: se trataba de forjar, con la introducción de una serie de cambios sintácticos y léxicos, un nuevo modelo poético para oponerlo a Góngora. Así es como se pasa del Herrera «renacentista», —el de *Algunas obras* de 1582— al Herrera «barroco», —el de la edición póstuma de 1619—, según la certera expresión de José Manuel Blecua.

Sin abandonar el campo de las polémicas, José Manuel Rico García analiza las pullas y querellas literarias en la obra de Juan de Irujo, de Juan de la Cueva y de los dos Pachecos. La sátira contra la mala poesía, la invectiva personal o las sonetadas, manifestaciones mordaces de la llamada poesía de la sal, dejan ver a las claras las rivalidades poéticas que mediaban entre los propios integrantes del grupo poético sevillano así como con los extranjeros. Este es el caso de Lope, cuya estancia en Sevilla motivó un aluvión de sonetos escarnecedores.

El volumen se cierra con un artículo de Melchora Romanos acerca de la figura de Juan de Jáuregui en su doble vertiente de opositor a la poesía de Góngora y de propulsor de un nuevo código poético. La autora estudia, por un lado, el *Antídoto* de Jáuregui —punzante respuesta a las *Soledades* de Góngora— y, por otro, el *Discurso poético*, obra en la que el poeta sevillano aboga por una poética a caballo entre la oscuridad de Góngora y la claridad de Lope.



Miguel de Cervantes
(edición al cuidado de Luis Gómez Canseco)
Comedias y tragedias
Madrid, Real Academia Española, 2015, 1195 + 943 p.
ISBN 978-84-670-4625-0

Daniel Fernández Rodríguez
Universitat Autònoma de Barcelona
daniel.fernandez.tejerina@gmail.com

La presente edición se compone de dos volúmenes: el primero incluye las ocho comedias y las tres tragedias cervantinas conservadas, además de las notas imprescindibles para la comprensión cabal de los textos, mientras que el segundo (bautizado como complementario, según mandan los cánones de la prestigiosa colección a la que pertenece) recoge en sus cerca de mil páginas los estudios introductorios, el aparato crítico, las notas complementarias, una serie de anejos y la bibliografía.

El primero de dichos estudios, a cargo de Luis Gómez Canseco —coordinador de la edición— y María del Valle Ojeda Calvo, dibuja sin descuidar los pormenores el perfil del teatro cervantino. Un género este, el teatral, en el que Cervantes no acabó de encontrar su sitio, como le ocurriera en el de la poesía, al que llegó cuando ya los demás poetas tenían su asiento reservado junto a Apolo, según él cuenta en su *Viaje del Parnaso*, por lo que no le quedó más remedio que quedarse de pie. Y así, de pie y sin autor de comedias que comprase las suyas, y sin un nombre propio y señalado en las preferencias del público y de la fama, debió de asistir durante largos años a la función. Su querencia por los escenarios se vio de continuo entorpecida por las difíciles relaciones con los profesionales de la escena; ahí están sus pullas, en el *Quijote* y otros escritos, contra el gremio de los comediantes para atestiguarlo.

Solo en los inicios de su carrera de escritor, allá por la década de 1580, alcanzó a vislumbrar el éxito con las comedias que por ese tiempo compuso, hasta veinte o treinta, si damos crédito al prólogo que escribió en 1615 para sus *Ocho*

comedias y ocho entremeses, todas las cuales, asegura, «se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza».

Vinieron luego los casi quince años oscuros de su estancia en Sevilla como comisario real de abastos, y cuando, de vuelta en la corte de Valladolid y aprovechando que Felipe III autoriza en 1599 la reapertura de los teatros, se pone de nuevo a escribir comedias, el viejo Cervantes no encuentra quien se las represente. Con el paso de los años, no halló otra salida que vender su obra teatral al librero Juan de Villarroel, que la imprimió en 1615 con el poco lisonjero título de *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*.

Como apuntan Gómez Canseco y Ojeda Calvo, el fracaso de las comedias cervantinas se explica porque «no se ajustaban al modelo impuesto por Lope y aclamado por el público», así como por los excesivos costes de representación que conllevaban, derivados de las «muchas dificultades de tramoya y personajes» (p. 13). El empecinamiento de Cervantes por mantenerse fiel a sus ideas teatrales de juventud se refleja en el ya citado prólogo, en el que insiste en señalar como autores de referencia a Lope de Rueda, Navarro y él mismo, reservando el desdén del olvido para Lope y los demás dramaturgos que navegaron por su estela en los primeros años del siglo XVII. Como si ignorara que en 1609 se había publicado el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Cervantes sigue aferrado al teatro de las últimas décadas del XVI, cuyas peculiaridades y circunstancias se describen en el segundo apartado del estudio inicial, *Los nidos de antaño*.

Este teatro, además de recreación honesta, debía proporcionar al público alguna utilidad de carácter moral. Pero, por otra parte, Cervantes procuraba alejarse del modelo clásico en cuanto a la «progresiva disolución de las rígidas fronteras neoaristotélicas entre tragedias y comedias» (p. 23), a la estructuración de las piezas, que pasan de los cinco a los cuatro y luego a los tres actos, y a la variedad de personajes y asuntos, que se extiende a los espacios representados y al tiempo dramatizado. Todo lo cual confirma la opinión de que Cervantes no fue nunca un defensor a ultranza de las ideas clásicas, y ayuda a entender su absoluta convicción de haber contribuido como el que más a la renovación de la escena teatral española de la época. Otra cosa es que, según se apunta en la presentación del primer volumen (pp. IX-X), a pesar de su empeño por atribuirse un puesto señalado en la historia del teatro, nunca se haya librado «de un pimpampum crítico que insiste una y otra vez en la falta de unidad de acción del teatro cervantino, en la heterogeneidad de unas escenas y materiales mal articulados entre sí, en el carácter episódico y ornamental de no pocas de sus secuencias o en el trágico inmovilismo de sus tramas».

La crítica se muestra unánime al resaltar la experimentación constante llevada a cabo por el alcaláino, su abierta oposición a las convenciones de Lope, así como la variedad de temas y géneros que cultivó, lo cual «no quita que Cervantes no haya partido de modelos anteriores para modificarlos y dar su personal versión del género» (p. 25). Precisamente a estas dos cuestiones, la variedad de elaboraciones dramáticas exploradas y el rastreo de los materiales de los que se

sirvió el conjunto del teatro cervantino, está dedicado el tercer apartado de la introducción. Se señala al respecto que, siguiendo los pasos del primer teatro profesional del último tercio del Quinientos, Cervantes recurre a todo tipo de fuentes, desde las históricas y legendarias hasta las de raigambre literaria, siendo de particular relevancia en estas últimas la Biblia, la mitología y las *novelle* y comedias italianas. Tal diversidad de materiales hizo posible difuminar las lindes de los géneros; así, por ejemplo, se introdujeron las tragedias de asunto inventado o las comedias de asunto histórico, viniendo a demostrar de este modo que el tema no presupone el género, y que es el tratamiento o desarrollo del conflicto dramático el que determina la adscripción a uno u otro.

Ahondando en la cuestión de las fuentes y raíces del teatro cervantino, Gómez Canseco y Ojeda Calvo desgranar los conflictos dramáticos sobre los que se construyen las once obras reunidas en esta edición. Llama la atención que tres de ellas (*La Numancia*, *La conquista de Jerusalén* y *El gallardo español*) se basen en el asedio a una ciudad, situación extrema propensa para explorar los límites del ser humano. En otras tres, partiendo de las experiencias vividas por su autor en carne y hueso, se plantea el dilema moral del cautivo cristiano que debe optar entre acceder a las solicitudes amorosas de su dueño musulmán o mantenerse fiel a su fe, tal como sucede en *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. Un conflicto amoroso, consecuencia de un matrimonio problemático, es el eje de otras tres comedias, *La Casa de los Celos*, *El laberinto de amor* y *La entretenida*. La búsqueda de la propia identidad y de su lugar en el mundo mueve, en fin, el comportamiento de los protagonistas de *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*. Los conflictos enumerados, se concluye con gran acierto, «le permiten a Cervantes abrir la puerta a asuntos de mayor trascendencia y que podemos cifrar en cuatro: la libertad del individuo frente al mundo, la compleja mixtura literaria de lo real y lo aparente, las difíciles sendas del amor y el deseo y, por último, la dimensión política y religiosa del ser humano» (pp. 47-48).

El primero, la libre afirmación del individuo en un mundo casi siempre hostil, tema omnipresente en la obra de Cervantes, apunta de una manera u otra en todas las piezas y contribuye a modelar la naturaleza dramática y el comportamiento de los personajes, que a menudo «eligen caminos difíciles, en los que asumen los riesgos de su propio destino» (p. 49); unos personajes «que quieren ser ellos mismos contra viento y marea o que, por el contrario, quieren ser lo que no son» (p. 49). El tema de la realidad y la apariencia se manifiesta en tres aspectos: la inserción de la historia en la ficción literaria, el engaño como mecanismo dramático —mediante disfraces, identidades falsas, cambios de nombre y de sexo, etc.— y el teatro dentro del teatro, que permite borrar las fronteras entre realidad y ficción. La religión y la política son consecuencia directa de la concepción moral e ideológica del teatro de Cervantes, que sigue en esto la tendencia general en la segunda mitad del xvi. Ambas laten en el trasfondo de buena parte de sus obras, ya sea mediante la descripción de las crueldades del cautiverio, ya sea en forma de voluntad propagandística de la corona y la causa cristiana.

Admirar o hacer reír: esa es en buena parte la esencia del teatro cervantino, construido sobre el hábil manejo de las posibilidades técnicas que le ofrecían los corrales de comedias y el empleo de los recursos cómicos de la tradición. Al primero de esos elementos se aplicó siempre con especial esmero, y por ahí vinieron algunas de sus innovaciones más relevantes: enriqueció la tramoya y los efectos especiales, cuidó los movimientos de los actores y sus gestos, el vestuario y la música, y supo sacar partido del espacio escénico, siempre con la vista puesta en potenciar la espectacularidad y verosimilitud de la representación. A lo que habría que añadir el uso de todos los mecanismos habituales en las intrigas amorosas, como el engaño o el disfraz, y los artificios para crear un ambiente especial (caso, por ejemplo, de la atmósfera mágica de *La Casa de los Celos*). Incluso se atrevió, en *El gallardo español*, a sacar en escena un caballo, algo nunca visto hasta entonces. El segundo elemento antes apuntado, el de los recursos cómicos o los mecanismos de la risa, constituye el fundamento de dos obras, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*, en las que abundan los equívocos, las suplantaciones de identidades y los juegos de enredo.

En lo que se refiere a la cronología y composición de las obras, cuestión espinosa e insalvable, los profesores Gómez Canseco y Valle Ojeda establecen tres períodos, «correspondientes a tres momentos bien definidos en la biografía de Cervantes» (p. 40): el primero, entre 1582 y 1586 o 1587, es el de su estancia en Madrid, muy fértil de crear al propio Cervantes, que habla de hasta veinte o treinta comedias compuestas en esos años, aunque solo se conservan tres (entre ellas *El trato de Argel*, muy probablemente la más antigua); el segundo comprende su periplo por Andalucía, hasta que en 1602 vuelve a la corte, tiempo en el que presumiblemente terminó algunas obras ya comenzadas con anterioridad y escribió otras, como *Los baños de Argel*, en respuesta a *Los cautivos de Argel*, atribuida a Lope de Vega, y fechable en 1599; el tercero correspondería a su definitivo asentamiento en Madrid, en el que Cervantes, espoleado por el éxito del *Quijote*, debió de componer la mayor parte de las piezas recogidas en las *Ocho comedias*. Algunas de ellas, como *Pedro de Urdemalas*, «conforman un perfecto paralelo con otros textos narrativos escritos por esas mismas fechas» (p. 43), lo que lleva a pensar que tal vez fuera consciente al escribirlas de que nunca llegarían a ser representadas, y de ahí el tono beligerante y orgulloso del prólogo al que ya se ha hecho referencia. Es posible asimismo, apuntan los citados profesores, que algunas de las ocho comedias nacieran como reescritura de las veinte o treinta compuestas en su juventud, cuestión esta muy debatida por la crítica.

Concluye el muy completo estudio general abordando el asunto de la vida crítica del teatro cervantino, que no comenzó hasta 1749, año en que el bibliotecario real Blas Antonio de Nasarre dio a la imprenta sus *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del Don Quijote, divididas en dos tomos con una disertación o prólogo sobre las comedias de España*. No estaba, sin embargo, en la intención del editor encumbrar a Cervantes, de quien se atreve a asegurar que compuso sus obras «artificiosamente malas para motejar y castigar las comedias

malas que se introducían en el teatro», esto es, con el propósito intencionado de censurar y reprender el teatro de Lope y su Comedia Nueva. La mención expresa a la autoría del *Quijote* que aparece en el largo título alude de hecho al único motivo por el que se siguió reeditando el teatro de Cervantes, desde las *Obras dramáticas* que Cayetano Rosell dio a la luz en 1864 como tomos X, XI y XII de unas *Obras completas* hasta las *Comedias y entremeses* que editaron Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla entre 1915 y 1918, que insisten en reprocharle el no haber estado en sus comedias a la altura del resto de su obra. Por las mismas fechas, en 1915, Armando Cotarelo Valledor publica el primer ensayo monográfico sobre la dramaturgia cervantina, punto de arranque de otros estudios, como los de Valbuena Prat. La modernidad crítica llega de la pluma de Robert Marrast y su *Cervantes dramaturgo* (1957), y en la misma vía se inscriben las *Obras dramáticas* (1962) de Francisco Ynduráin y *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (1974) de Joaquín Casalduero, que coinciden en resaltar los defectos dramáticos de su teatro y achacarlos en parte al hecho de no haber sabido o no haber querido acomodarse a la fórmula teatral de Lope. Un hito innegable lo constituye *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître* (1977), de Jean Canavaggio, estudio global de las peculiaridades cervantinas, al que han seguido otros muchos que abordan aspectos más particulares, entre los que cabría destacar los de Stanislav Zimic, Agustín de la Granja, Felipe Pedraza, Florencio Sevilla, Antonio Rey Hazas o Jesús González Maestro.

La edición ofrece a renglón seguido unas *Lecturas cervantinas*, once sólidas introducciones a cada una de las obras. Luis Gómez Canseco se ocupa en primer lugar de *El gallardo español*, basada en el asedio, acaecido en 1563, de las plazas de Orán y Mazalquivir por parte del rey de Argel. Tanto los personajes como las circunstancias de la acción se atienen en buena medida a lo referido por los cronistas de la época. Sobre esos materiales, sin embargo, «se urde una trama heroica y amorosa de carácter completamente fabuloso» (p. 63), con desafíos entre caballeros de los dos bandos que recuerdan los romances moriscos y las comedias de moros y cristianos. Pese a la diversidad de conflictos —el estrictamente militar, el que atañe a la honra de don Fernando de Mendoza, y los amorosos—, Cervantes se esfuerza en entretejerlos con el fin de mantener la debida unidad dramática.

De *La Casa de los Celos* resalta Sergio Fernández López que es la materia carolingia, puesta de moda en el último tercio del *xvi* gracias a Boiardo y Ariosto, la que sustenta la trama, construida sobre ficciones caballerescas y pastoriles que se van yuxtaponiendo en escena de forma paralela y episódica. La obra, que bien admite una lectura en clave de parodia de los ideales renacentistas que esas dos ficciones representan, ha sido encasillada por la crítica en los moldes de la comedia de magia, de la comedia metateatral y, más modernamente, por «la mezcla de estilos literarios, la multiplicidad temática o la pluralidad de lugares» (p. 84), de la comedia cortesana. Cuestionada por su falta de unidad y aparente desorden, se estructura argumentalmente en torno a los enredos amorosos de los protagonistas, algunos tan conocidos como Bernardo del Carpio, Reinaldos o Roldán.

Alfredo Baras Escolá firma el trabajo sobre *Los baños de Argel*, surgida de *El trato de Argel* en sus líneas esenciales, con raíces a su vez en la novela griega. Los enredos amorosos —con dos parejas entrecruzadas, algo que resulta excepcional— y las peripecias novelescas relegan a telón de fondo el drama de los cristianos presos. Cervantes, subraya con acierto Baras Escolá, llevó a cabo en esta comedia «un arriesgado ejercicio literario, desconocido en el teatro español de la época, que articulaba la acción dramática con técnicas narrativas bizantinas» (p. 91). Sin restarle méritos a la originalidad de la propuesta de Cervantes, quizá se podría añadir que el alcaláino contaba con algunos precedentes a la hora de adaptar la materia bizantina; el más ilustre, Lope de Vega, autor de obras como *Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* o *Los esclavos libres*, deudoras de este mismo género.

La lectura de *El rufián dichoso* se debe a la pluma de Valentín Núñez Rivera, quien pone de manifiesto que las comedias de santos orientan el contenido y la forma de esta pieza, convertida además en modelo del incipiente subgénero de las comedias de conversión. Que el protagonista sea un personaje contemporáneo permite a Cervantes acomodar su peripecia vital a los patrones literarios de la picaresca, dando así lugar «a uno de los personajes más extraordinarios, por paradójico» (p. 97) de su producción: un *pícaro a lo divino* que, como le ocurre también a *Guzmán de Alfarache*, encuentra tiempo al final para su conversión espiritual y para cambiar el rumbo de su existencia. Lo anterior explica que en la obra no falten elementos tan antitéticos como lo costumbrista y lo maravilloso y sobrenatural, amén del mensaje didáctico consustancial a esta temática.

Lo histórico y novelesco, junto con los enredos y engaños procedentes de la novela bizantina dan forma y contenido a *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, el firmante de cuya lectura es también Luis Gómez Canseco. La ausencia de tragedias finales en las tres intrigas que conforman la obra, si bien es cierto que ninguna de ellas tiene un desenlace propiamente feliz, así como los sucesivos imprevistos que animan la acción, permiten aplicarle el marbete de comedia. El espacio dramático —la ciudad turca de Constantinopla—, el tema del cautiverio y los ya mencionados recursos que caracterizan el género bizantino contribuyen por un lado a la cohesión estructural y por otro a suscitar la *admiratio* en el espectador, uno de los efectos buscados por Cervantes.

En *El laberinto de amor*, a cuyo estudio se aplica José Manuel Rico García, coexisten los escenarios cortesanos y campestres, lo caballeresco y lo bucólico, con una trama en la que las fronteras entre la tragedia y la comedia se diluyen. El propio título orienta ya sobre el *leitmotiv* de la obra, el enredo, construido como un «ciego laberinto» en el que «metió amor cruel» a los personajes, según advierte uno de ellos. Podría definirse como una comedia de enredo o de capa y espada, por «el enmarañamiento de la trama, el cruce de conflictos amorosos y la extrañeza de lo acaecido» (p. 130), así como por el papel determinante del amor y la iniciativa de las mujeres en el desarrollo de la acción dramática, ambientada en la ciudad italiana de Novara.

La entretenida, de la que se ocupa Ignacio García Aguilar, es un claro ejemplo de comedia urbana ambientada en un tiempo y un espacio, el Madrid con-

temporáneo, cercanos al lector de 1615. Articulan la trama los enredos amorosos, el engaño y la impostura, en la más pura tradición del legado clásico de Plauto y Terencio —pasado por el tamiz de los escritores italianos, la *commedia dell'arte* y Lope de Rueda. En contra de lo que era habitual en el teatro áureo, el protagonismo de los criados es superior al de los señores. Como rasgo reseñable, se destaca además la voluntad de parodia de la Comedia Nueva que movió a Cervantes al componer la obra.

También *Pedro de Urdemalas*, de la que Adrián J. Sáez traza las líneas maestras, pone en solfa las convenciones teatrales del momento. Partiendo de lo folclórico y deudora del interés cervantino por el esquema picaresco —el protagonista recuerda, por sus dotes de ingenio y las burlas que urde, a los de ese tipo de novelas, aunque de él se diga que es un «pícaro virtuoso»—, la última de las *Ocho comedias* se sustenta esencialmente sobre materiales de ficción. Lo cómico y lo fantástico se dan la mano en ella, y «amores campesinos, bailes y canciones, disputas jocosas, ingeniosos engaños y trueques de identidad en un ambiente popular» (p. 147) son elementos que enlazan con los entremeses que la siguen.

A propósito de *El trato de Argel*, María del Valle Ojeda Calvo hace hincapié en la influencia de la novela bizantina: la intriga amorosa entre las dos parejas de moros y cristianos sería un buen ejemplo de ello. Dicha intriga desdibuja de algún modo el papel del trasfondo histórico, elaborado en parte con materiales de primera mano fruto de la propia experiencia del autor como cautivo durante cinco años y medio en Argel. Aunque cercana en algunos aspectos a la comedia, el sufrimiento de los cautivos (pese al feliz desenlace que se anuncia al final para muchos de ellos) y el mercadeo de cristianos, tratado en todo momento con ausencia total de comicidad, así como la presencia del horror en la escena, acercan esta obra a la tragedia.

El protagonismo colectivo, la fusión de la pretérita Numancia y la España presente «en un espacio atemporal que impulsa la acción» (p. 173), el problema trágico de la libertad frente al destino, el profundo sentido dramático del desenlace (la paradójica victoria en la derrota, y viceversa, en el enfrentamiento entre la ciudad celtíbera y Roma) son algunos de los aspectos fundamentales reseñados por Alfredo Baras Escolá en su lectura de la *Tragedia de Numancia*, inspirada tal vez en *Las troyanas* de Séneca y para cuya composición Cervantes recurrió a numerosas fuentes literarias y abundante documentación histórica.

A Fausta Antonucci se debe la lectura, brillante en su rigor, de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, basada en el conocido poema épico *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. Como ocurre también en *La Numancia*, la acción bélica se entrelaza con otras en que prevalece el tema, tan característico de la literatura renacentista, de los amores entre cristianos y musulmanes. La imbricación entre historiografía y épica, la falta de comicidad, el notorio mensaje aleccionador llevan a la conclusión de que la obra «sería un drama tanto por su carga didáctica —tan del gusto de un Cervantes siempre inclinado a la unión del *prodesse* y el *delectare*—, como por su proyecto de puesta en escena, que implica una espectacularidad elevada» (p. 191).

El último de los estudios introductorios, *Historia del texto*, a cargo de Marco Presotto, resalta en primer lugar cómo la publicación en 1615 de las *Ocho comedias y ocho entremeses* se inscribe dentro del modelo editorial de las *partes* de comedias de Lope —constituidas por doce piezas cada una, como es sabido—, que se venían imprimiendo desde hacía una década para satisfacer la demanda de un incipiente público lector. A continuación, se nos informa detalladamente acerca de los pormenores de esa edición: número de pliegos, composición de las páginas, disposición del texto, problemas de transmisión (que, al haber aprovechado el impresor los manuscritos del propio autor, no van más allá de los normales avatares en cualquier proceso de copia y de composición), etc. Distinto es el caso de las tres obras escritas en los años ochenta y no editadas en el libro impreso de 1615, las catalogadas convencionalmente como tragedias, que se conservan en copias manuscritas, que parecen derivar de las utilizadas por las compañías. El trabajo concluye con una completa relación de las ediciones modernas más solventes de las distintas piezas cervantinas, desde la arriba mencionada de Nasarre en 1749 hasta las ya alumbradas bajo el paraguas electrónico y digital.

El segundo volumen se completa con dos estudios anejos muy interesantes. El primero de ellos corre a cuenta de Beatrice Pinzan y Martina Colombo, y tiene por objeto ofrecer un panorama de la vida escénica del teatro cervantino a lo largo de los siglos. El recorrido se inicia allá por los años ochenta del Quinientos, cuando Cervantes probó las mieles del éxito, como lo atestigua por ejemplo el caso de *El trato de Argel*, objeto de reescritura (*Los cautivos de Argel*) y elogio por parte de Agustín de Rojas en su «Loa de la comedia» (*Viaje entretenido*, 1603). Con la llegada de Lope y sus acólitos la cosa se le torció a Cervantes: convencido de la superioridad de su teatro, se negó en redondo a subirse al carro de la Comedia Nueva, con el consiguiente desdén por parte del mundo de la farándula y de los espectadores, a los que tampoco consiguió seducir con la publicación de sus obras. Las luces de la ilustración alumbraron tenuemente la sombra que se cernía desde entonces sobre el teatro cervantino, pero solo en forma de ediciones esporádicas y debates en las más altas esferas de las letras, pues no parece que sus piezas alcanzaran ni la puesta en escena ni el favor del gran público. Tampoco el siglo XIX fue mucho más benévolo con ellas, pese al interés de los eruditos por todo lo que hubiera salido de la misma pluma que trazara la figura desgarbada del famoso hidalgo, y pese al entusiasmo que en el ámbito germánico despertara *La Numancia*. La «dimensión política e ideológica» de esta tragedia, advierten Pinzan y Colombo, «fue determinante para su recuperación escénica» (p. 703), que tuvo lugar sobre todo con el advenimiento de la Guerra Civil. También los entremeses alcanzaron un notable éxito por esos años, gracias a la labor de Federico García Lorca y Alejandro Casona, y la misma suerte corrió, ya en el ecuador del siglo XX, *Pedro de Urdemalas*. Así hasta llegar a los años setenta, época que marca el inicio de un cierto protagonismo del teatro cervantino sobre los escenarios, presente aún en la actualidad, y que se caracteriza por una ampliación del canon de títulos representados. Con todo, tal y como observan las autoras, «la presencia de sus obras en las tablas no deja de ser irregular

y corresponde, en buena medida, a una buscada rehabilitación de todo el teatro clásico español, que se ha visto afectado por unos periodos de ascenso y de descenso muy bruscos, relacionados directamente con factores sociales y estéticos» (p. 705). Cierra el estudio una tabla cronológica con las noticias de las puestas en escena de las comedias y tragedias cervantinas.

El siguiente texto, firmado por Debora Vaccari, experta en los llamados papeles de actor —copias manuscritas del guión de un personaje empleadas por los representantes para memorizar sus versos—, aborda precisamente el estudio de varios de esos papeles correspondientes a piezas cervantinas. Los procedentes de *El trato de Argel* muestran cómo los directores abreviaban el texto y fundían los guiones de los personajes menores, adaptando las comedias a las necesidades de su compañía. Mucho más complejo es el caso de los papeles de *La conquista de Jerusalén*, implicados en un laberinto de relaciones intertextuales por el que Vaccari sabe guiar con mano diestra al lector. A la luz del manuscrito cervantino y de la fuente italiana, la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, se impone considerar que aquellos derivan en última instancia de una refundición de la comedia escrita por Cervantes. Estos papeles, que Vaccari transcribe en su integridad, son un documento precioso, pues «demuestran que ya a finales del siglo XVI, en los albores del teatro comercial, estaba bien asentada la práctica de refundir una comedia antigua para representarla como nueva y así contentar a un público, el de los corrales, siempre hambriento de novedades» (p. 726).

Este segundo volumen, que presenta además unos útiles bosquejos de las tramas y sinopsis métricas de todas las comedias, incluye también el aparato crítico, las notas complementarias y la bibliografía, según es tradición en Biblioteca Clásica. Por no romper tampoco con las buenas costumbres de la colección, notas y aparato dan cumplida cuenta de un trabajo exhaustivo y riguroso. La espera ha sido larga, pero Cervantes puede por fin descansar en paz: la buena filología le ha brindado a su teatro los honores que merece.



Miguel de Cervantes
(edición de Juan Montero en colaboración con Francisco J.
Escobar y Flavia Gherardi)

La Galatea

Madrid, Real Academia Española, 2014, 783 p.

ISBN 978-84-672-6144-8 / 978-84-16072-90-3

Daniel Fernández Rodríguez

Universitat Autònoma de Barcelona
daniel.fernandez.tejerina@gmail.com

Pocos géneros han perdido tanto lustre y prestigio, lector y literario, como la novela pastoril. Arrumbada desde hace siglos en los desvanes de la filología, sobrevive a duras penas en la memoria de aulas y bibliotecas, y solo cuando algún abnegado estudioso le dedica sus afanes da señales de vida. Lo cual sucede de tiempo en tiempo y, por regla general, con ocasión de que cualquiera de los arriba mentados se aplique con todo el mimo y cuidado del mundo a sacar de nuevo a la luz alguna de sus obras más representativas. Y esa es justamente la labor que han llevado a cabo Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi con la edición de *La Galatea* de Miguel de Cervantes.

Aun siendo considerada como la menos genuinamente pastoril de las que se acogen a tal marbete («*La Galatea* es la única novela pastoril que no aburre a las ovejas», según la *boutade* del poeta Jacobo Cortines con que los editores encabezan la presentación), pesan sobre ella sin embargo las desventajas del género, y ni siquiera en este caso el universal renombre del autor le sirve de atenuante. Máxime si se tiene en cuenta, como los editores se apresuran a señalar también en la presentación, que el propio Cervantes sembró algunas dudas sobre el crédito que le merecía su obra en el famoso episodio del escrutinio de la biblioteca de don Quijote: «... tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete» (I, 6). Pero la segunda parte no llegó, por más que hasta sus últimos días le rondó a Cervantes la idea de escribirla.

El primer apartado del estudio introductorio está dedicado al proceso de redacción y otras cuestiones anejas. Que *La primera parte de la Galatea dividida*

en seis libros saliera de las prensas alcaláinas de Juan Gracián en 1585 se explica porque fue en esa ciudad donde se gestó, al calor de un círculo de literatos que buscaron el amparo y mecenazgo del todopoderoso Mateo Vázquez de Leca, secretario del monarca Felipe II, y del eclesiástico y erudito italiano Ascanio Colonna, a quien finalmente dedicó Cervantes *La Galatea*. Se trata, como es sabido, de su primera obra, con la que el soldado de Lepanto y prisionero de Argel pretendía hacerse un hueco en el mundo de las letras. Si de todos los caminos que este mundo le brindaba eligió el pastoril, fue por dos razones: la primera, porque la novela de pastores estaba de moda desde la publicación en 1559 de *La Diana* de Montemayor; la segunda, por ser un género abierto que ofrecía múltiples posibilidades, como la de combinar la prosa y el verso o la de «yuxtaponer el fondo clasicista del bucolismo con la modernidad de las narraciones intercaladas» (p. 440).

Abordan a continuación los editores las claves estilísticas, formales y de contenido de la novela cervantina. Por lo que se refiere a las primeras, se destaca como rasgo fundamental la ya mencionada mezcla de prosa y verso, tras los pasos de Sannazaro en su *Arcadia* y de Jorge de Montemayor. El escritor portugués fue pionero además en la fórmula narrativa, de procedencia caballeresca, consistente en fusionar historias en principio independientes sin dejar por ello de enlazarlas con los insertos poéticos. Sobre este cañamazo, Cervantes se dispondrá a urdir con nuevos hilos la composición de su *Galatea*, con la vista puesta en «integrar la variedad episódica con la unidad, un esquema que a la postre será decisivo para la elaboración del mismísimo *Quijote*» (p. X).

Por de pronto, incrementa el componente lírico con respecto a lo que venía siendo norma y tradición: setenta y nueve poemas en total, cifra bastante superior a las de sus predecesores en el género pastoril. Además de responder a una situación psicológica y de resultar muy variada, la parte lírica confiere una clara impronta poética a la novela. Pero su función va más allá, por cuanto contribuye también a forjar la simetría estructural del relato, abriendo o cerrando los distintos episodios, marcando los cambios de escenarios y personajes, o modificando el enfoque narrativo. En ocasiones, los versos anticipan asimismo algún hecho, despertando la curiosidad del lector y de los propios personajes; en otras, resumen lo ya contado o sucedido, facilitando, por ejemplo, la anagnórisis, tan frecuente en este tipo de novelas. Todo lo cual lleva a la conclusión de que en el caso de *La Galatea* no puede hablarse de una subordinación de los versos a la prosa, pues son más bien aquellos y no esta los que encauzan el curso de la narración, al revés de lo que ocurría en las respectivas *Dianas* de Montemayor y Gil Polo.

Habida cuenta de su importancia en la obra —el propio autor se refiere a la redacción de *La Galatea* como «la ocupación de escribir églogas»—, en su estudio los editores examinan con atención la parte poética, formada por nada menos que casi cinco mil versos en total. Aparte de lucir en ella sus dotes de buen versificador, Cervantes se atreve además a probar géneros, temas y metros variados, mostrando en esto último su preferencia por todo lo venido de Italia: tercetos,

canciones en estancias a la manera petrarquista, octavas, sonetos, una canción en liras, una sextina, etc. La tradición octosilábica castellana está presente en las estrofas de tipo cancioneril, con predominio de las coplas reales y de las coplas castellanas. Un caso digno de mención es el *Canto de Calíope* del Libro VI (considerado por Alberto Blecua el estreno de Cervantes como «historiador de la literatura», labor que culminaría en 1614 con el *Viaje al Parnaso*), en el que se rinde homenaje a un centenar de poetas vivos españoles y del Nuevo Mundo.

En conjunto, la obra se mantiene fiel a los postulados estilísticos y retóricos consagrados desde la antigüedad y adoptados por la tradición (Virgilio, Petrarca, Sannazaro, Garcilaso, Montemayor o Gil Polo). Como un rasgo peculiar de la teoría literaria de la época en el tratamiento de la materia amorosa, cabe considerar «el nivelamiento de los pastores con los galanes cortesanos de otras tipologías narrativas» (p. 532). Sigue en ello Cervantes la «retórica petrarquizante» adoptada por la novela pastoril, que ha llevado a algunos críticos a plantearse el problema de que sus personajes se comportan en realidad como «discretos cortesanos», aunque aparezcan disfrazados de «rústicos pastores». El propio Cervantes debió de ser consciente de tal riesgo, y en el prólogo dirigido a los lectores se defiende de las posibles acusaciones por haber empleado un estilo demasiado elevado. Inspirándose en las anotaciones de Herrera sobre el género bucólico, en ese mismo prólogo fija además las normas expresivas por las que se ha de regir la literatura pastoril en lengua castellana, que ha de ser capaz de aunar «facilidad y dulzura», «gravedad y elocuencia». Precisamente el mayor logro de Cervantes en este terreno habría sido la consecución de una prosa que no desentona del verso con el que convive, así como de un estilo que es a la vez natural y artístico, además de vivo y variado.

Nuestro autor, amigo siempre de enmendarles la plana a sus modelos, ensayó también alguna novedad, principalmente en el modo de ensamblar la ficción pastoril y su espacio bucólico con los episodios intercalados, situados en ambientes más reales y variados. La principal, en palabras de Rey Hazas, consiste en «la apertura del pastorilismo hacia la realidad» (p. 455) mediante técnicas diversas: narración de su historia por parte de un personaje para satisfacer la curiosidad de sus oyentes, como hace Lisandro en la primera de las cuatro historias intercaladas; relato doble de un mismo hecho, desde perspectivas y puntos de vista complementarios, como el de Teolinda y su hermana Leonarda acerca de sus amores con Artidoro; interacción entre los diferentes personajes y niveles del desarrollo narrativo, etc. Todo un juego, en suma, de contrastes y paralelismos que conduce a la dinamización del espacio pastoril tradicional: los pastores no permanecen estáticos en las acostumbradas praderías y florestas sino que, en virtud del esquema de la *peregrinatio*, caminan y cuentan sus historias a la vez.

Por lo que respecta a la materia narrativa propiamente dicha, ocupa un lugar predominante la casuística amorosa, presente ya desde los mismos inicios de la obra, que arranca *in medias res* con los lamentos amorosos de Elicio y Erastro, pastores los dos de las riberas del Tajo y enamorados ambos de Galatea. Este triángulo amoroso no constituye sin embargo el principal hilo narrativo, limitándose

su función a la de servir de relato-marco general, y aunque reaparece en diversas ocasiones a lo largo del libro y adquiere cierta relevancia hacia el final, ni siquiera llegamos a conocer su desenlace, aplazado por el autor para la *Segunda parte* que luego no escribió.

La misma casuística impregna las ya mencionadas cuatro historias que conforman la novela. En las tres primeras se recrean temas y situaciones de prolongada raigambre literaria: el amor trágico de Lisandro y Leonida, marcado por la rivalidad de sus respectivas familias, que incorpora unos ingredientes de violencia y odio completamente ajenos al bucólico universo pastoril, y cuyas fuentes remiten a las *novelle* de Matteo Bandello; el amor malogrado de Teolinda por culpa de una serie de equívocos derivados del extraordinario e inexplicable parecido físico entre dos parejas de hermanos, lo que permite al autor tratar un tema recurrente en el teatro y la novela del siglo XVI, el de los dobles, así como «integrar lo maravilloso en su obra sin tener que acudir a lo sobrenatural» (p. 472); el ejemplo de generosidad de Timbrio y Silerio, que, por mantener incólume su amistad, renuncian a Nísida, de la que los dos están enamorados, con raíces en el tema literario de «los dos amigos». También el amor juega un papel relevante en la cuarta historia, que queda inconclusa, y cuyo eje temático radica en «los conflictos derivados de la inexperiencia de unos jóvenes (Rosaura y Geraldo) que no saben cómo convertir su amor en matrimonio» (p. IX).

Las razones amorosas de los pastores llevan a las filosóficas sobre la misma materia en forma de disputas acerca de la naturaleza del amor, como la del libro IV, que viene a concluir en la existencia de tres distintas tipologías: el amor honesto, el útil y el deleitable. En este sentido, *La Galatea*, y la novela pastoril en general, pone de manifiesto la superación del neoplatonismo renacentista, que se va progresivamente cristianizando para adaptarse a la mentalidad contrarreformista, según explican los editores.

En el tercer apartado del estudio se informa cumplidamente sobre la historia del texto y los avatares que toda publicación conlleva en aquella época: los trámites administrativos de la edición, que se prolongaron durante catorce o quince meses, cuando habitualmente se resolvían en no más de ocho; la cesión de derechos por parte de Cervantes al librero alcalaíno Blas de Robles a cambio de 1.336 reales; o los pormenores de la impresión y composición, en las prensas de Juan Gracián, de la que sería la edición príncipe, puesta en circulación en marzo de 1585.

La acogida de la obra no fue tan favorable como Cervantes hubiera querido —y no alcanzó, desde luego, el éxito de las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo—, si bien fue posteriormente reeditada en 1590 en Lisboa. Hubo que esperar a la aparición del *Quijote* en 1605 para que remontase el vuelo de la fama y fuese impresa en Francia en 1611, donde adquirió notable celebridad, según atestigua el licenciado Márquez Torres en su aprobación de la segunda parte del *Quijote*. Por ese mismo año de 1611 es posible que se hiciera en Baeza una nueva edición, aunque no existen pruebas concluyentes sobre la misma. Sí hay constancia fidedigna de que volvió a imprimirse en Valladolid en 1617, muerto ya el autor. De

la edición vallisoletana derivó un año más tarde la que imprimió en Barcelona Sebastián de Cormellas, acaso en la misma imprenta que visitó don Quijote durante su estancia en la capital catalana. También en 1618 fue impresa en Lisboa, para adentrarse después, como todo el género pastoril, en la travesía del olvido.

Una travesía que duró algo más de un siglo, hasta 1736, año en que *La Galatea* tuvo el honor de ser reeditada en Madrid. Al calor de las nuevas modas del neoclasicismo galante y, sobre todo, de la creciente admiración por Cervantes en el siglo XVIII, fue de nuevo reeditada en varias ocasiones, destacando particularmente la de Antonio Sancha en 1784, que sirvió de modelo para las que se hicieron en la primera mitad del XIX. Y así hasta llegar a la que publicó la editorial Rivadeneyra en 1846 dentro de las *Obras de Cervantes* que dan inicio a la Biblioteca de Autores Españoles.

Las ediciones anteriormente reseñadas se llevaron a cabo sin embargo desde el desconocimiento de la *princeps*, lastre al que vino a poner remedio la publicación de los doce volúmenes de las *Obras completas* de Cervantes que aparecieron entre 1863 y 1864 bajo los auspicios de Juan E. Hartzenbusch y Manuel Rivadeneyra. En el caso de *La Galatea*, la edición corrió a cargo de Cayetano Rosell, el primero en volver a tomar como texto base la *princeps* de 1585.

Otro hito en la peripecia editorial de *La Galatea* lo constituye sin duda la aparición en 1914 de la edición de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, que continúa siendo hasta hoy «la base para la *vulgata* del texto» (p. 558). A ella se han acogido los editores más recientes, como Juan Bautista de Avallé-Arce (1961 y 1987), Domingo Ynduráin (1993), Florencio Sevilla y Antonio Rey (1994 y 1996), Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy (1995).

En esa estela se inscribe también la presente edición para la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española. En palabras de los autores, su principal objetivo es «ofrecer al lector un texto crítico de *La Galatea* que, partiendo de la *princeps*, renueve la actual *vulgata* del texto» (p. 560); anhelo holgadamente cumplido, merced al escrupuloso cotejo de la tradición textual de la obra, y al riguroso aparato crítico en el que no solo se da cuenta de las variantes correspondientes, sino que se proponen, comentan, despachan y aclaran otras tantas lecciones.

Como es de rigor en la colección a la que pertenece, de sobras conocida, el doble nivel de anotación solventará las necesidades de los distintos lectores que decidan acercarse a *La Galatea*. La riquísima información al alcance del público no solo atraerá a todos los interesados en la obra cervantina, sino que satisfará también la curiosidad y las dudas de investigadores y estudiosos. Los útiles índices de primeros versos, ingenios y notas facilitan el manejo de este clásico de la literatura española, que cuenta ahora con una edición crítica de lujo para cualquier paladar literario y filológico.



Enrique García Santo-Tomás

La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco

Madrid, Iberoamericana, 2015, 339 p.

ISBN 9788484898818

Jorge García López

Universitat de Girona

jorge.garcia@udg.edu

Pocas veces se ha realizado la compulsa de la relación entre la historia de la ciencia y la literatura en lengua española de una forma sistemática y veraz. Ciertamente no faltan algunos ejemplos y que en la actualidad grupos de investigación de dotación oficial avanzan en esa dirección, pero también es verdad que nos faltan estudios que en otras literaturas europeas son clásicos desde los años treinta del siglo xx. De ahí la importancia de saludar la excelente novedad que representa el volumen de Enrique García Santo-Tomás, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Michigan y autor de importantes ediciones y contribuciones al estudio de la literatura áurea, adentrándose, nada menos, que en la impronta española de la recepción de Galileo a lo largo del siglo xvii. Y esto siguiendo la pista, las referencias literarias, el prestigio social, las representaciones iconográficas o los usos satíricos y críticos del telescopio o antojo / antejo de larga vista, como se solía denominar en la época. Una aventura fascinante la lectura de un libro que nos presenta a escritores clásicos y menos conocidos bajo una luz nueva.

Tal como el mismo autor nos presenta en los Preliminares (pp. 13-21), el volumen está conformado por una introducción y cuatro bloques temáticos, auténticos «momentos epistemológicos» (p. 17), que a su vez se nos presentan subdivididos en ocho capítulos con numeración propia y sucesiva. La gradación en cuatro bloques temáticos y la numeración propia de los capítulos, del I al VIII, nos da una primera imagen acertada y simultánea de gradación y saltos que no es parte superficial de la misma historia que se nos cuenta. La introducción repasa los elementos centrales del concepto de Revolución científica, así

como la figura de Galileo y el problema de la ciencia en la España del Renacimiento y en general el estudio de la literatura española y de la literatura áurea a la luz de la historia de la ciencia y de la técnica. En todos los casos estamos ante planteamientos de subida solvencia, manejando bibliografía de calidad y muy puesta al día, tachonados de observaciones interesantes; entre ellas, no la menor el recuerdo de cómo Copérnico fue aceptado en España con gran interés e incluso llegó a formar parte de los programas de estudio en Salamanca. Muy interesante también el enfoque retórico y humanista de la *nuova scienza*, que era el que exhibía Galileo, hijo al fin y al cabo de un músico y humanista, Vincenzino Galilei, inquisidor del mundo clásico en su *Dialogo della musica antica e moderna* (Florencia, 1581), como oportunamente recuerda el autor (p. 273). Y no menos interesante la comparación entre el enfoque retórico de Galileo y la escena de la época (p. 272-273). Observaciones todas que nos recuerdan algunas de las últimas aportaciones fundamentales en el estudio de la historia de la ciencia como actividad histórica, retórica y cultural al fin.

Un primer bloque (Firma y firmamento, pp. 61-99) está integrado por un sólo capítulo dividido a su vez en dos. En el primero, se estudia cómo llega el telescopio galileano a Madrid y a los círculos de investigación de la capital Habsburgo, así como las redes diplomáticas que tuvieron protagonismo en ese proceso, incluyendo la posibilidad de un viaje de Galileo a España, así como la presencia en todo el proceso de escritores como Bartolomé Leonardo de Argensola. En el camino tenemos el recuento de la relación de Galileo con los círculos eclesiásticos de esa época —de la mano de Beltrán Marí—, el problema de las latitudes geográficas, la historia de la Academia de Matemáticas, después Colegio Imperial —uno de los principales receptores de las ideas astronómicas de Galileo—, y el estudio de la obra de algunos de sus más conocidos profesores, tales como Andrés García de Céspedes (que lo fue hasta 1611) o Juan Cedillo Díaz (docente entre 1611 y 1625), dándonos el autor una interesante reseña de los testimonios manuscritos de éste último que se conservan en la Biblioteca Nacional de España. Una segunda parte de este capítulo se centra en el análisis de la obra de Benito Daza de Valdés, *Uso de los anteojos para todo género de vistas* (1623), «primer texto conocido que incorpora algunas de las tesis de Galileo en el campo de la óptica, introduciendo pasajes del *Sidereus nuncius*, pero sin citar a su autor» (p. 92).

Un segundo bloque («Galileo y sus contemporáneos españoles», pp. 101-187) está dividido en tres capítulos (I. Fundaciones, II. Asimilaciones y III. Plasmas). El primero nos muestra la primera aparición de elementos de la nueva óptica y astronomía en conjunción con un universo todavía ptolemaico. Se traza ahí un interesante inventario de las tensiones evidentes en la escritura de autores que ya han entrado en contacto con la labor de científicos como Brahe o Galileo, pero que se hallan instalados todavía en las ideas tradicionales y en el universo ptolemaico, como es el caso de Cervantes, Lope de Vega, Salas Barbadillo o Tirso de Molina. Un segundo capítulo nos propone el estudio de los *Ragguagli di Parnaso* (1612) de Trajano Boccalini y la *Piazza universale di tutte*

le professioni del mondo (1585) de Tomaso Garzoni. La primera, ampliamente traducida al castellano y en especial en la traducción impresa de Pérez de Sousa, suele ser también, como observa agudamente el autor, vehículo y senda para la introducción de amplias novedades de la Revolución científica, como demuestra la *República literaria* de Diego de Saavedra o la obra de Juan Bautista Corachán a finales del siglo XVII (e incluso panfletos antitorresistas de don Martín Martínez, que refleja a su vez Boccalini y Saavedra). La segunda fue traducida y adicionada por Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (1615). Finalmente, un tercer capítulo nos presenta los espacios de interioridad barrocos en conjunción con otros estudios paralelos del autor¹ y la figura del *virtuoso* encarnada en el fascinante personaje que fue Juan de Espina, poseedor de preciosas colecciones entre las que constaban los famosos códices de Da Vinci hoy custodiados en la Biblioteca Nacional de España. Juan de Espina fue en esos años veinte y treinta del siglo un famoso clérigo dado a la música, el coleccionismo, que ha pasado a la historia además por sus supuestas prácticas mágicas y que fue personaje literario en la obra de escritores como Castillo Solórzano, Pantaleón de Ribera, Juan de Piña o Tirso de Molina. Arquetipo de personajes como Nicolás Monardes, Gonzalo Argote de Molina, Jerónimo de Chaves o Vincencio Juan de Lastanosa, figuras que nos ayudan a comprender «cómo se diseminó y recibió al científico en la España del siglo XVII» (p. 186).

El tercer bloque («La ciencia de la sátira», pp. 189-235) se compone de dos capítulos (V. Situaciones y VI. Exploraciones). En el primero, se estudia, siguiendo la obra de autores como Rodrigo Fernández de Ribera y Antonio Enríquez Gómez, la creación de lugares imaginarios en la ficción de la primera mitad de siglo, en concreto el espacio refractado de la urbe y el concepto de atalaya. Se pasa así revista a *Anteojos de mejor vista* de Fernández de Ribera, «que nos brinda una de las vetas temáticas más atractivas de la sátira barroca» (p. 195) con recuerdos del *Buscón*, *La hija de Celestina* y *Rinconete y Cortadillo*. Su obra «actúa de igual forma que el telescopio de Galileo en la medida en que no sólo acerca el objeto en la distancia, sino que lo evalúa en su verdadera naturaleza» (p. 201). Junto a Fernández de Ribera, tenemos el estudio de *La torre de Babilonia* (1649) de Enríquez Gómez y en rápido apunte *El hijo de Málaga, murmurador jurado* (1639) de Salvador Jacinto Polo de Medina. Por su parte, en el segundo el autor se centra en el viaje aéreo a partir del análisis de la obra de Luis Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo* (1641), donde «el uso de gafas es aquí reemplazado por los poderes visuales del diablo, quien se convierte en una suerte de “lente literaria”» (p. 217). Las diferentes alusiones a lo largo de la obra a los avances en cosmografía «apuntan a que estamos ante un testimonio que ofrece al lector una lectura de la España del momento en la que el ojo es, una vez más, su gran protagonista» (p. 217).

1. Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV, Iberoamericana*, Madrid, 2004.

Finalmente un cuarto bloque, que da título al conjunto del ensayo («La musa refractada», pp. 237-296), lo encontramos dividido en dos capítulos (VII. Intervenciones y VIII. Reverberaciones). En el primero pasa revista al capítulo de *La hora de todos y la fortuna con seso* (1635) de Francisco de Quevedo dedicado a los intentos de conquista de Chile por parte de los holandeses. El capítulo comienza recordando cómo en *El lince de Italia y zaborí español* (1628) Quevedo «se vale de un antejo de larga vista para aconsejar a Felipe IV en torno al peligro de los intereses del duque de Saboya» (p. 241). Si parece evidente la referencia lince / Lincei, también es dable observar «cómo una creación del universo de la ciencia le sirve al madrileño para construir toda una retórica encaminada a ofrecer un punto de vista diferente» (p. 242). En *La hora de todos* volverá a hacer «uso de objetos de uso técnico provenientes de los debates culturales del momento» (p. 244) y en concreto el telescopio. Ahí podemos descubrir por parte de Quevedo su «fascinación por lo mecánico» (p. 245) en la acertada línea interpretativa de Lía Schwartz. De forma paralela se recorre la obra de Diego de Saavedra, referencia de lo más oportuno, por cuanto la estética de la prosa lacónica ya nace en Italia de las manos de Virgilio Malvezzi con expresas referencias a Galileo y como un elogio de las matemáticas, y por si faltara algo, la primera obra de Malvezzi, *Il Romulo* (1629), se publica con una stampa de un sabio mirando las manchas solares en un charco, tal como se aconsejaba en la época. De hecho es muy posible que *Il saggiaiore* fuera comentado en la romana *Accademia dei Deseosi* a la que pertenecía Malvezzi. Por ahí observamos que en *Repubblica literaria* (1615-1642) ya tenemos una apología de la nueva ciencia y citas expresas de Galileo entre una gran cantidad de referencias a las ciencias del Renacimiento y a las corrientes filosóficas de finales del siglo XVI, mientras que en *Empresas políticas* (1640-1642) nos encontramos con una gran suma de novedades de todo tipo, tanto en la prosa como en los emblemas. Y así en la Empresa 46 (*Fallimur opinione*) nos presenta el pensamiento académico, es decir, escéptico, abriendo la empresa y adjetivado de forma muy favorable, mientras que en la Empresa 7 aparece el telescopio en el emblema. Todo ello nos indica hasta qué punto «estaba familiarizado con los hallazgos de su contemporáneo [Galileo]» (p. 258). Para concluir, recordemos que en el epílogo final de su *Corona gótica*, recuerda Saavedra que «hasta los cielos envejecen», haciéndose partícipe de la nueva visión antiaristotélica del mundo que se abre paso en la centuria. En consecuencia, tanto en el caso de Quevedo como en el de Saavedra, «se aprecia de forma más evidente una tensión entre una herencia recibida y una nueva cosmografía» (p. 18).

En el segundo capítulo, el autor pasa revista a la segunda mitad de la centuria y acaba entroncando con los primeros ilustrados o *novatores* y figuras como las de Benito Jerónimo Feijóo o don Martín Martínez. De esta forma encontramos que en su *Cursus Philosophicus* (Amberes, 1632) el jesuita Rodrigo de Arriaga, profesor en Praga, ya afirma que la incorruptibilidad de los cielos es insostenible de todo punto. De forma paralela se ponen de relieve las aproximaciones del teatro de Pedro Calderón («acérrimo galileista» de acuerdo con Amadei-Pulice) al

universo de Galileo y en general la muy afortunada comparación entre la representación teatral y la nueva visión cosmológica. Calderón hará evidente la percepción de estas «transformaciones epistémicas» en su *Deposición a favor de los profesores de la pintura*. Por este camino algo parecido podríamos decir con el tópico de la invisibilidad que nos aparece en obras de Cubillo de Aragón, Cañizares o Bancos Candamo. Respecto de la poesía, nos recuerda el autor el universo netamente galileano de Bernardino de Rebolledo y Villamizar (1597-1676), plenipotenciario de Felipe IV en Dinamarca o el poeta criptojudío Miguel Barrios (1625-1701), en cuya *Fábula de Prometeo y Pandora* tenemos «una interesante *geographia mundi* que evidencia su conocimiento del *De revolutionibus* de Copérnico» (p. 281). En lo que respecta a la ficción, tenemos el análisis de la *Tienda de anteojos políticos* de Andrés Dávila y Heredia (1627-1686) y *El sastre del campillo* de Francisco Santos (1623-1698), cuyo interés por la ciencia «es algo que no pasa desapercibido» (p. 287). A ellos se añade una serie de figuras del último tercio de siglo, tales como Juan Bautista Corachán en sus *Avisos del Parnaso*, de 1690 (pero publicados por Mayans en 1647) o la *Enciclopedia* (1670) de Caramuel. Por ahí enlazamos con la Ilustración en figuras como Feijóo, Martín Martínez en su *Filosofía escéptica* (1730), acaso la obra que culmina su reflexión a partir de Robert Boyle y su *The sceptical Chymist*, o la figura más problemática de Torres Villarroel, en cuyos *Sueños* podemos leer que «hemos llegado a saber todo el estado del cielo» (p. 294).

En conclusión, una aportación a todas luces fundamental y original, basada en un muy solvente dominio bibliográfico, en una aguda y sistemática reflexión sobre las relaciones entre ciencia y literatura en la España seicentista, y en un dominio sólido y admirable de la literatura áurea. La referencia bibliográfica y la investigación de primera mano andan aliadas; la cita actualizada y el trabajo de campo se complementan y ello nos permite descubrir una multitud de facetas interesantes: sin lugar a dudas el acicate inmediato para búsquedas futuras. En esa dinámica, el autor pone de manifiesto la presencia de Galileo en una muchedumbre de autores y se centra en analizar los casos más interesantes y evidentes, tanto en la tratadística como en la sátira, la novela o el teatro, dándonos así un significativo repaso de los autores y las obras fundamentales de la época desde una óptica nueva. Plagado de referencias literarias y reflexiones afiladas, sin duda estamos ante una obra esencial en el estudio de la cultura hispana del siglo XVII.



