Studia Aurea

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

11

Vol. 11 (2017) · http://studiaaurea.com · ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)

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

Patrocinadores de la revista:

— Vicerectorat de Relacions Institucionals i de Cultura. Universitat Autònoma de Barcelona
— Departament de Filologia Espanyola. Universitat Autònoma de Barcelona
— Departament de Filologia i Comunicació. Universitat de Girona
— Universitat de Girona. Institut de Llengua i Cultura Catalanes

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

Presente y futuro de la literatura áurea en las Humanidades Digitales
coord. Sònia Boadas

Introducción .. .. 7_11

Susanna Alles Torrent
«Tiempos hay de acometer y tiempos de retirar»:
literatura áurea y edición digital del poeta . .. . 13_ 30

Marc Sogues; Pep Valsalobre
Poesía catalana digital: la edición crítica electrónica
de la obra de Francesc Fontanella .. .. 31_54

Fátima Díez Platas
Desde la imagen: la *Biblioteca Digital Ovidiana* como instrumento
de estudio e investigación iconográfica del libro ilustrado . .. . 55_72

Nieves Pena Sueiro
El portal BIDISO: pasado, presente y futuro inmediato.
Un ejemplo de evolución en aplicaciones de las HD . .. . 73_92

Sagrario López Poza
La base de datos *Symbola* de divisas o empresas históricas.
Planteamiento y diseño conceptual . .. . 93_109

Antonio Rojas Castro
Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro:
clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos . .. 111_142

L'hagiografia en el llindar de la Modernitat
coord. Carme Arronis Llopis

Introducció .. .. 145_150

Giovanni Paolo Maggioni
The Tradition of Saint Patrick's Purgatory between
Visionary Literature and Pilgrimage Reports . .. . 151_177

Andrew M. Beresford
Composición poética y las fuentes del *Cançoner sagrat*
de vides de sants: sobre la construcción de la santidad en las
Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu .. .. 179_203

Lesley Karen Twomey
St Anne, a woman of substance:
Tracing the cult of St Anne in the Kingdom of Valencia . .. . 205_236

Hèctor Càmara-Sempere
«A muscles de gegant»: els incunables del *Flos sanctorum* català,
entre la tradició i la revisió .. .. 237_251

Cristina Sobral
Um legendário à saída de Trento
(Frei Diogo do Rosário, 1567) .. .. 253_272

Carme Arronis Llopis
La evolución del género de las vidas de María en el siglo xvi .. .. 273_296

Vicent Josep Escartí Soriano
De la vida de sant Onofre valenciana i anònima, de principis del xvi,
a la recreació d'Onofre Salt (Barcelona, 1620) . .. . 297_318

Esther Márquez
Santa Efigenia / Ifigenia: hagiografía y mito
en *San Mateo en Etiopía*, de Felipe Godínez .. .. 319_336

Artículos

Ramón Valdés Gázquez; Daniel Fernández Rodríguez
Esencia y tradición poética en el teatro de
Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz) .. .. 339_370

Manuel Ángel Candelas Colodrón
La fama póstuma de Quevedo en los paratextos
de sus obras impresas y en la biografía de Pablo de Tarsia .. .. 371_394

Giuseppe Marino
La transmisión del Renacimiento cultural europeo en China. Un
itinerario por las cartas de Alessandro Valignano (1575-1606) .. .. .. 395_428

Juan Ramón Muñoz Sánchez
«No me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada»:
Análisis del episodio de la dama de verde, Isabela Catrucho
(*Persiles*, iii, xix y xx-xxi) .. .. 429_459

Martín José Ciordia
El príncipe y el sabio en el *De infelicitate principum*
de Poggio Bracciolini .. .. 461_479

Lucía Sanz Gómez
Introducción al estudio filológico de un diálogo musical:
Fragmentos músicos de Pablo Nassarre . .. . 481_509

Abigail Castellano López; Fernando Navarro Antolín
Monumentum pietatis. Los epigramas preliminares de
fray Tomás López a su hermano Diego López de Valencia
de Alcántara. Edición crítica y estudio de fuentes .. .. 511_529

Enrico Di Pastena
Exceder a Naturaleza pintando.
Una lectura de *Mirad a quién alabáis,* de Lope de Vega .. .. 531_549

Santiago Restrepo Ramírez
Otra escaramuza más en la rivalidad temprana
entre Lope y Góngora: el soneto esdrújulo de
El caballero del milagro .. .. 551_571

Natalia Palomino Tizado
Gracia, pecado y matrimonio entre Mateo Alemán
y Alonso Fernández de Avellaneda .. .. 573_586

Documentos

Adalid Nievas Rojas
Noticia y edición de una versión desconocida y completa de la *Glosa del soneto «Pasando el mar Leandro»*, de Francisco de Aldana .. .. 589_605

Reseñas

Mathilde Albisson
Jimena Gamba Corradine. *Fiesta caballeresca en el Siglo de Oro: Estudio, edición, antología y catálogo* . .. . 609_614

Alexandra Merle
Sina Rauschenbach y Christian Windler (eds.).
Reforming Early Modern Monarchies. The Castilian Arbitristas in Comparative European Perspectives .. .. 615_619

Jorge García López
Pierre Darnis. *La picaresca en su centro. Guzmán de Alfarache y los orígenes de un género* .. .. 621_624

Laura Hernández Lorenzo
Dominick Finello. *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos* .. .. 625_628

Antonio Cortijo Ocaña
Ana Zúñiga Lacruz. *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*. .. .. 629_631

Lara Vilà
Juan Coloma (edición de Pedro M. Cátedra y Javier Burguillo, con la colaboración de Laura Mier). *Década de la Pasión. Cántico de la Resurrección* .. .. 633_637

Mathilde Albisson
Alain Hugon y Alexandra Merle (eds.). *Soulèvements, révoltes, révolutions dans l'empire des Habsbourg d'Espagne, XVIe-XVIIe siècle*.. 639-644

Michele Curnis
David A. Lines ed Eugenio Refini (eds.). *«Aristotele fatto volgare». Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento* .. .. 645_653

Daniel Fernández Rodríguez
Valentín Núñez Rivera. *Cervantes y los géneros de la ficción* 655-661

Presente y futuro de la literatura áurea en las Humanidades Digitales

Introducción

Sònia Boadas
Prolope – Universitat Autònoma de Barcelona
sonia.boadas@gmail.com

Desde hace cierto tiempo hemos podido presenciar el florecimiento de las Humanidades Digitales en el mundo hispánico.[1] En los últimos años se han fundado asociaciones y grupos de investigación, han surgido múltiples opciones formativas y de divulgación, se han convocado ayudas económicas a proyectos de investigación y han aparecido un notable abanico de publicaciones, artículos, blogs, plataformas e iniciativas que multiplican la visibilidad y muestran el interés creciente por el mundo digital.

Este auge ha dado lugar a la creación de varias agrupaciones, laboratorios y redes de proyectos. De entre todos ellos, cabe destacar la creación, en 2012, de la Sociedad Internacional de Humanidades Digitales Hispánicas (HDH); del Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales (LINDH), dirigido por Elena González Blanco de la Universidad Nacional de Educación a Distancia; de la Red Aracne de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas;[2] del laboratorio de investigación, innovación y formación iArtHis_Lab de la Universidad de Málaga, coordinado por Nuria Rodríguez Ortega; del Laboratorio de Investigación en Cultura y Sociedad Digital de la Universidad de Granada (Medialab), impulsado por Esteban Romero Frías; o de la Xarxa d'Humanitats Digitals de

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de Investigación «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y se ha podido realizar gracias a una ayuda Juan de la Cierva-Incorporación (IJCI-2014-19164).

2. La iniciativa, liderada por el equipo de investigación Dialogyca BDDH (Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico), integra los siguientes grupos: BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro), Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico, Bieses (Bibliografía de Escritoras Españolas), Clarisel, Dialogyca BDDH y Phebo (Poesía Hispánica en el Bajo Barroco).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.285

la Universitat Autònoma de Barcelona, promovida por Oriol Vicente, Alicia Fornés y Ramón Valdés.

Asimismo, hay que subrayar las iniciativas fomentadas desde varias instituciones, como los proyectos que se han llevado a cabo desde la Universitat de València relacionados con el teatro del Siglo de Oro (Artelope, Dicat, Catcom), o como los encuentros de investigadores que se han celebrado recientemente. En este sentido cabe mencionar las jornadas sobre medios digitales para la investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, «Desafíos y perspectivas en entornos digitales», organizada en la Universidad Complutense de Madrid en enero de 2017; el seminario «Filologías digitales hoy. Teoría y práctica para la docencia y la investigación», realizado en la Universidad de Cáceres en febrero de 2017; el encuentro sobre Proyectos de Humanidades Digitales que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de España en marzo de 2017; la reunión científico-técnica «Ciencia, tecnología e interdisciplinaridad en la investigación en Humanidades y Ciencias Sociales», impulsada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas o el III Congreso Internacional de la HDH, «Sociedades, políticas, saberes», organizado en la Universidad de Málaga en octubre de 2017. Además, entre los muchos actos que se efectuarán a lo largo de 2018, está prevista la celebración de unas jornadas de investigación en la Universitat Autònoma de Barcelona organizadas por la Xarxa d'Humanitats Digitals.

El progresivo interés por las Humanidades Digitales también se ha visto reflejado en la aparición de publicaciones de diversa índole, entre las cuales destacan volúmenes y monográficos que recogen los avances digitales en el campo filológico. Precisamente con este objetivo, en 2014 se publicaron dos números de los *Anejos de Janus. Estudios sobre Siglo de Oro*. El primero de ellos, «Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro», coordinado por Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, era el resultado del I Congreso Internacional de la HDH que se celebró en la Universidade da Coruña en julio de 2013. El segundo, «Humanidades Digitales: una aproximación transdisciplinar», dirigido por Álvaro Baraibar, reunía una serie de trabajos que abordaban la necesidad de colaboración entre estudiosos de varias disciplinas. Durante el mismo año de 2014, que se resuelve prolijo en lo que a estudios sobre filología digital se refiere, apareció el monográfico del *Anuario Lope de Vega* dedicado a la «Edición digital y edición crítica», a través del cual su coordinador, Ramón Valdés, reflexionaba sobre las posibilidades editoriales que el mundo digital brindaba al filólogo. Un poco después, a mediados del 2015, apareció un número específicamente dedicado a las Humanidades Digitales en la literatura hispánica, honor que le debemos al número 822 de la revista *Ínsula*. Bajo el epíteto de «Humanidades Digitales y literaturas hispánicas», María Morrás y Antonio Rojas Castro ofrecían una selección de contribuciones relativas a la creación, investigación y difusión de la literatura en lengua española mediante herramientas tecnológicas. En esta línea, también se publicará, durante la primavera de 2018, el monográfico de la revista *Cuadernos de AISPI*, «Arte novísimo de estudiar comedias: las Humanidades Digitales y el teatro áureo», que va a indagar en los avances que se están produciendo en el ámbito del teatro del Siglo de Oro.

A este elenco de publicaciones, hay que sumarle las iniciativas docentes, de colaboración y divulgación que se han desarrollado con éxito los últimos años. Por citar solo algunas de ellas, señalaré los másters, cursos, escuelas de verano, seminarios y conferencias que se organizan en varias universidades españolas; la creación de grupos de trabajo sobre Humanidades Digitales, como el que inició Antonio Rojas Castro en la plataforma Zotero, actualmente gestionado por la Red de Humanidades Digitales; o la celebración del Día de las Humanidades Digitales, cuya organización en el año 2015 estuvo a cargo del Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales (LINHD) de la UNED, un evento que por primera vez se organizaba en formato bilingüe, en inglés y en español, y fuera del territorio de Norteamérica. Con la voluntad de dar visibilidad a la comunidad de académicos digitales en español y portugués nació el Atlas de Ciencias Sociales y Humanidades Digitales impulsado por el grupo Grinugr de la Universidad de Granada, que geolocaliza en un mapa a investigadores, proyectos, centros y otros recursos que se han desarrollado en el campo de las humanidades y las ciencias sociales. Y mención especial también merece *The Programming Historian,* una de las mejores fuentes para aprender y enseñar métodos de investigación digital, que recientemente ofrece sus contenidos y tutoriales en lengua española.

La formación de investigadores con altos conocimientos en herramientas tecnológicas, la reflexión digital de los humanistas y la voluntad de colaboración entre grupos y perfiles académicos interdisciplinares auguran un futuro alentador con unos resultados fructíferos. En los próximos meses está previsto que salgan a la luz las primeras revistas científicas dedicadas específicamente a las Humanidades Digitales en ámbito hispánico: la *Revista de Humanidades Digitales*, cuyo primer número contendrá los resultados del II Congreso Internacional de la HDH, celebrado en la UNED en octubre de 2015, y *Eviterna-HAD*, una publicación científico-académica de Historia del Arte Digital promovida desde el grupo de investigación iArtHis_Lab.

Este breve e incompleto panorama da cuenta de la importancia que están adquiriendo las tecnologías digitales entre las ciencias humanas, un terreno, el vinculado a la informática y a la computación, con una gran potencialidad, vasto y fértil, en el que todavía queda mucho por labrar. Con la voluntad de integrar estudios sobre la literatura del Renacimiento y del Siglo de Oro español vinculados a las Humanidades Digitales, este volumen pretende aportar su grano de arena al abanico de proyectos e iniciativas arriba descritas. Para ello ha reunido seis trabajos de especialistas que abordan, analizan y reflexionan sobre distintos aspectos relacionados con el mundo digital, tales como la gestación y desarrollo de proyectos, la evaluación de los mismos, la falta de modelos, la preservación o la innovación científica, sin dejar de aludir también a los obstáculos, frenos y limitaciones que es preciso afrontar.

El presente volumen se abre con la contribución de Susanna Allés, que hace balance de la situación actual de la literatura áurea en el espacio digital, centrándose en la ecdótica y las ediciones críticas. Después de esbozar algunos de

los temas que siguen siendo motivo de debate entre los investigadores relativos a la naturaleza, los objetivos o los lectores potenciales de una edición electrónica, se plantea la cuestión de la evaluación del trabajo digital, un ámbito que todavía carece de unas directrices específicas, aunque existan algunas propuestas al respecto. A continuación, Allés analiza los proyectos que han aparecido en la literatura hispánica: hace un repaso de catálogos, bases de datos y bibliotecas, para adentrarse, finalmente, en las ediciones digitales. La investigadora destaca las virtudes y debilidades de cada una de ellas, llama la atención sobre las limitaciones que todavía persisten a la hora de concebir una edición digital —la falta de un modelo estándar o la excesiva dependencia de la página impresa— y acaba poniendo énfasis en los retos que deben abordarse, tales como la preservación digital, la colaboración y la reutilización de materiales digitales.

Dentro del conjunto de ediciones críticas digitales se encuentra el proyecto que presentan Marc Sogues y Pep Valsalobre, del grupo de investigación Nise de la Universitat de Girona. Los autores ofrecen un panorama del estado actual de la investigación digital en literatura catalana, donde destacan el proyecto Narpan y la Cátedra Màrius Torres, que se encuentran en fase de desarrollo de una biblioteca digital y de un editor automático en línea respectivamente. Sogues y Valsalobre presentan la biblioteca digital Nise, que incluye estudios, información y links a la obra de numerosos literatos catalanes, así como la edición electrónica de la obra de Francesc Fontanella, que alcanza la primacía de las ediciones críticas digitales en literatura catalana. Sus impulsores detallan el funcionamiento del recurso y describen los criterios por los que se rige esta edición: la adaptabilidad del texto a las necesidades del lector y a las características del dispositivo electrónico desde el cual se realiza la consulta, la hipertextualidad, enlazando con otros apartados de la edición o con materiales adicionales, y la posibilidad de compartir el texto en un amplio abanico de redes sociales.

Otro de los campos en los que más se ha avanzado es el de las bibliotecas digitales. Con la intención de destacar la importancia de la imagen en la impresión de textos y en la difusión de las obras de Ovidio nació la Biblioteca Digital Ovidiana (BDO). Su directora, Fátima Díez Platas, nos presenta los objetivos y las posibilidades de la biblioteca, destacando también el valor patrimonial del proyecto. La BDO está concebida para prestar especial atención al tratamiento de las ilustraciones, tanto en su definición técnica, en su descripción física, como en el análisis y la identificación de los temas representados. Asimismo, el estudio de Díez Platas explora las posibilidades de la BDO como herramienta de investigación, en este caso particular, con un análisis pormenorizado de las ilustraciones que acompañan la edición de las *Transformaciones de Ovidio* que tradujo Jorge de Bustamante y que se imprimió en Amberes en 1595.

Otro de los portales que supone un punto de inflexión en la investigación sobre la literatura áurea es BIDISO, la Biblioteca Digital Siglo de Oro, creada por el grupo de investigación SIELAE de la Universidade da Coruña. En su contribución, Nieves Pena Sueiro ofrece un balance del portal desde su puesta en línea, y

desgrana los entresijos de la creación y del desarrollo de las cuatro bibliotecas digitales que en estos momentos integran el portal, es decir, la de Literatura Emblemática, la de Relaciones de Sucesos, la de Polianteas y la de Inventarios de Bibliotecas del Siglo de Oro (IBSO). El trabajo de la investigadora describe los recursos que en la actualidad ofrece el portal, indica las mejoras relacionadas con la accesibilidad y las funcionalidades del portal que se van a realizar, y llama la atención sobre cuestiones vinculadas al mantenimiento y a la preservación digital.

Una de las implementaciones que se va a desarrollar dentro de BIDISO es la base de datos *Symbola* de divisas o empresas históricas que nos presenta la profesora Sagrario López Poza. Este proyecto nace de la conjunción de varios aspectos: la limitación y la escasez de catálogos modernos de divisas históricas, la abundancia de material español por analizar y las posibilidades que ofrece el medio digital para la consulta, la relación entre registros y la actualización constante de contenidos. Resulta especialmente interesante el apartado dedicado a la descripción del diseño conceptual de la base de datos, donde se analizan las entidades y atributos que se han utilizado y las relaciones que mantienen entre sí, así como la parte que ahonda en las tecnologías empleadas para el desarrollo de la aplicación web.

La contribución que cierra este monográfico está dedicada al análisis estilométrico de textos áureos. Con el objetivo de determinar mediante métodos informáticos la influencia del estilo de Luis de Góngora en el género de la fábula mitológica, Antonio Rojas Castro analiza en términos cuantitativos un corpus de 24 textos de poetas áureos utilizando el programa R y el paquete Stylo. En el marco de la polémica gongorina, el investigador pretende comprobar si es posible dar validez, objetivamente y con herramientas informáticas, a la tradicional clasificación entre poetas «oscuros» y poetas «claros». Para ello, analiza el corpus de textos utilizando la distancia euclidiana y el árbol de consenso. La aplicación del método Elder Simple clasifica las obras en cuatro sub-corpus, punto de partida para el posterior análisis léxico, que va a ser estudiado desde tres perspectivas complementarias: la ratio Type-Token, la frecuencia relativa de los cultismos y las palabras clave.

Los seis trabajos que aquí se reúnen han sido elaborados por especialistas que se han acercado al mundo digital con enfoques distintos, miradas particulares e intereses diversos. Sin embargo, todos ellos comparten la voluntad de avanzar en una senda en la que hasta hace relativamente poco el filólogo ni se había planteado indagar, en la que a menudo el académico no se siente del todo cómodo, y que precisa del aprendizaje de nuevas técnicas, concepciones y metodologías. No será una andadura ni fácil ni breve, pero los trabajos que están en marcha, así como la cooperación entre filólogos, informáticos, técnicos y humanistas digitales hace prever un futuro esperanzador para los estudios y los proyectos vinculados a la literatura áurea. Volviendo la vista atrás, y utilizando una expresión anterior a la era digital, es conveniente recordar que «Ubi concordia, ibi victoria».

«Tiempos hay de acometer y tiempos de retirar»: literatura áurea y edición digital

Susanna Alles Torrent
University of Miami
susanna_alles@miami.edu

Recepción: 17/03/2017, Aceptación: 24/04/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
Cualquier estado de la cuestión actual sobre crítica textual conlleva una reflexión profunda sobre el medio digital. Muchas tradiciones nacionales han afrontado ya la transformación del modelo de edición: un modelo que implica, sobre todo, un método diferente de ejecución y una nueva presentación de los materiales. Nos encontramos pues en un momento crucial, en el que —retomando las palabras de Sancho ante la inminente participación de Don Quijote en una justa— debemos decidir si acometer o no las «nuevas» prácticas en materia de edición digital.

En el terreno de la literatura del Renacimiento y del Siglo de Oro español se han llevado a cabo proyectos de alto nivel filológico y valor digital. Este artículo pretende pasar revista a algunos de los proyectos más emblemáticos y comprometidos con las humanidades digitales, y evaluar en qué medida encajan con las guías de buenas prácticas en lo que se viene llamando *edición académica digital*.

Palabras clave
Edición académica digital; Siglo de Oro

Abstract
"Tiempos hay de acometer y tiempos de retirar": Golden Age literature and digital editing
Any state of the art on textual criticism entails a deep reflection on the digital medium. Many national traditions have already faced the transformation of the editorial model: a model that implies, above all, a different method of execution and a new presentation of the materials. We are currently at a crucial moment in which – calling to mind Sancho's words before the imminent participation of Don Quixote in a joust – we must decide whether or not to undertake the "new" practices within the field of digital editing. In studies of

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.261

Renaissance and Spanish Golden Age literature, several projects of a high philological level and digital value have been carried out. This article intends to review some of the most emblematic and committed projects to digital humanities, and to evaluate to what extent they fit with the good practices of digital scholarly edition.

Keywords
Digital scholarly editions; Spanish Golden Age

En los últimos veinte años, la edición académica ha afrontado el reto de su transformación y adaptación digital con más éxito en algunos casos que en otros. En cuanto que disciplina central en el campo de los estudios humanísticos, la edición ha sido también uno de los pilares de las humanidades digitales y uno de los campos pioneros.[1] Han florecido cuestiones teóricas en torno a la diferente naturaleza del medio electrónico y al nuevo ecosistema en que se inscribe, todo ello —como no podía ser de otra manera— acompañado de casos prácticos y de publicaciones en línea. En toda esta vorágine, las diferentes tradiciones se han ido adaptando, en la medida que les ha sido posible, a las prácticas digitales procedentes, mayoritariamente, del mundo anglosajón. En el ámbito de la hispanística, las iniciativas digitales relacionadas con la Edad Media y el Siglo de Oro han sido abundantes, especialmente para este último período.[2]

1. Ente las muchas lecturas a propósito de la relación entre humanidades digitales, véase Earhart (2012). La idea es recogida también por Pierazzo: «In the same way that textual scholarship is an interdisciplinary component of the Humanities (one edits texts in literature, history, philosophy, classics and so on), digital textual scholarship represents its counterpart within the Digital Humanities» (2015: 5).
2. Sobre la edición académica digital en español existen ya diversas contribuciones, de las que solo cito: Lucía Mejías (2008) y sus múltiples trabajos; Fradejas (2009-2010); Revenga (2014) y Spence (2014).

El objetivo del presente artículo es ofrecer una reflexión general sobre el panorama actual de la edición académica digital en las letras renacentistas, al mismo tiempo que se encuadra en una perspectiva global. En primer lugar, se ofrecen algunas cuestiones todavía en curso de discusión y relativas a la naturaleza y a la evaluación de la edición digital; a continuación, se examinan diversos ejemplos en el campo de la edición, y, finalmente, se proponen algunas rutas por las que debería navegar la edición digital académica.

Una de las primeras cuestiones que surgen al afrontar la edición digital es la falta de modelos y prácticas consolidadas. A diferencia de los modelos impresos, no existe todavía una idea clara de cómo debe ser una edición digital, y eso dificulta tanto la concepción, como la ejecución y la implementación de cualquier proyecto editorial (Price 2009; Gabler 2010). No es una coincidencia que en muchos casos se esté hablando todavía de la era del incunable digital (Dahlström 2000), pues efectivamente, aunque son muchas las características que pueden compartir, cada edición digital difiere de las demás y no hay ninguna igual, especialmente en la presentación de los contenidos textuales.

Lo que sí parece claro, a estas alturas, es la necesidad de dejar atrás la concepción instintiva de las ediciones académicas digitales como reproducciones de los libros impresos o como «máquinas de simulación» (McGann 2004: 201). Las ediciones han sufrido una transformación básica y es que ahora son concebidas no solo como un receptáculo textual, acompañado o no de un estudio, sino más bien como una especie de archivo capaz de tener unas dimensiones mucho mayores y de facilitar una investigación textual a gran escala (MLA 2011). Las ediciones han tomado, pues, una nueva forma donde la centralidad es compartida tanto por el texto como por los paratextos. No es solo la ejecución metodológica de la (re) construcción y presentación del texto que es repensada, sino también el papel de todos esos materiales tradicionalmente conectados con la fuente primaria, siempre utilizados y consultados por el editor, que no podían ser incluidos en un formato impreso. Paralelamente, esta transformación bajo forma de «archivo» ensancha los contextos en que las ediciones digitales son utilizadas, no solo en la investigación académica, sino también en marcos de divulgación o actividades pedagógicas. A ello se suma la aparición de otros nuevos modos de concebir cuestiones tradicionales, como el uso de herramientas de colación automática en la reconstrucción de la tradición textual, y la presentación de los resultados bajo forma de un aparato crítico que se aleja del paradigma clásico a pie de página (Apollon y Bélisle 2014).

Quedan, asimismo, cuestiones abiertas y difíciles de resolver sobre la naturaleza de las ediciones académicas digitales; por ejemplo, el hecho de si estas son o no concebidas para una lectura prolongada o, por el contrario, solo como referencia; o si deben ser destinadas a un público genérico o a uno especializado (Tanselle 2006: 4). Pierazzo señala que, en general, los recursos digitales son más bien objetos para ser utilizados que textos para ser leídos (2015: 147-151). A esta oscilación del «para qué» o el «para quién» pueden sumarse otras observaciones como las de Dot Porter, que registraba el escaso uso de las ediciones digitales por parte de los mismos investigadores:

> The results of my survey bear out the continued usefulness, or at least continued use, of print editions: medievalists are using print editions more than they are using digital editions, and the use of digital editions has not grown over the past nine years, as it has, for example, for digital journals. (Porter 2013: 8)

El hecho, pues, de que los investigadores sigan utilizando primariamente las ediciones en papel debería hacernos reflexionar en el uso que queremos dar a nuestros textos y cuáles deberían ser las expectativas y las necesidades digitales de los usuarios. Seguramente esta desconfianza es fruto todavía del poco número de ediciones en línea, de la falta de criterios claros para su ejecución y presentación, y de la proliferación de textos en línea que, desde un punto de vista académico, carecen de los elementos esenciales exigidos por la ecdótica tradicional.

Creo, además, que hay otra cuestión relevante y es justamente la práctica de la crítica textual que, a lo largo de la historia, ha cuajado en las diferentes escuelas, desde Lachmann a la *critique génétique* o la *filologia d'autore*. Cada una de ellas ha ofrecido diferentes resultados editoriales: la tradición neolachmaniana apostaba por la reconstrucción de un texto genuino y de ahí la idea de edición crítica, los historiadores han preferido las ediciones diplomáticas y fieles al documento original, la *critique génétique* ha privilegiado el proceso creativo que da lugar a un texto, etc. Simultáneamente, se han repensado sus principios desde una perspectiva digital. Pero quizás, como propone Pierazzo (2015: 25-28), es hora de redefinir estas prácticas diferentes a la luz de las potencialidades digitales. El paradigma editorial digital está cambiando y algunos procedimientos, tales como el proceso de marcado, borran las líneas entre las diferentes escuelas de crítica textual. Por ejemplo, una perspectiva diplomática puede coexistir perfectamente con una neolachmaniana: podemos ofrecer una edición diplomática de cada testimonio, mientras reconstruimos simultáneamente el texto ideal. La realidad es que la labor editorial en el medio digital puede entrelazarse de una manera mucho más compleja y profunda con conceptos como la intención del autor, el proceso de creación, la tradición y la recepción textual (Robinson 2013: 107). En este sentido, estamos lejos todavía de haber intuido el alcance de la transformación.

Paralelamente a estas redefiniciones metodológicas han aparecido nuevos modelos de edición que son todavía difíciles de categorizar pero que, en algunos casos, responden al uso de los medios sociales y adoptan dinámicas ajenas. Se habla hoy en día, por ejemplo, de «edición social» (Siemens 2012) para referirse a aquellas ediciones que hacen uso de las herramientas propias de los medios sociales y permiten a los usuarios contribuir con nuevo contenido a través de anotaciones, comentarios, traducciones o transcripciones (el caso más conocido es *A Social Edition of the Devonshire MS (BL Add 17,492*).[3] La técnica del *crowdsourcing*, que se beneficia también de las redes sociales, ha sido adoptada para llevar a cabo tareas de transcripción

3. Véase <https://en.wikibooks.org/wiki/The_Devonshire_Manuscript>.

de grandes archivos textuales y, por lo general, por instituciones culturales que no disponen del personal suficiente para implementar el proyecto (como la edición *Transcribe Bentham*).[4] Aunque no necesariamente es siempre así, como en el caso del *Pedrolo Digital*, que se inscribe en el marco de una tesis de doctorado.[5] Han surgido también iniciativas interesantísimas como las reconstrucciones textuales filogenéticas que, como si emularan los patrones de la biología humana, establecen una red de conexiones entre las diferentes variedades de un texto.[6] Además, y en la línea de la crítica genética, han aparecido ediciones basadas en dosieres genéticos especialmente utilizados en la tradición francesa,[7] aunque también en algunos manuscritos modernos en lengua castellana, como el *Manuscrito digital de Juan Goytisolo.*[8] En fin, existen las ediciones más conocidas que Pierazzo ha llamado «paradigmáticas». Este tipo se basa en un sistema que separa el código fuente de su presentación final (el llamado método *source-output*), donde el editor es también el codificador del texto y donde encontramos tanto ediciones diplomáticas como ediciones críticas digitales.[9] Este es el modelo más utilizado en tierras hispanas.

Otra variable que debería tomarse en consideración es el uso de la tecnología en su dimensión heurística y hermenéutica, es decir, en la capacidad de hallazgo y de un nuevo análisis, especialmente en el establecimiento del texto a partir de la práctica digital (Gabler 2010). Pierazzo plantea una dualidad basada justamente en el valor hermenéutico del flujo de trabajo digital (2015: 109-117). Por un lado, existe un grupo mayoritario de investigadores que ven en el ordenador solo una herramienta útil para facilitar ciertas tareas de automatización, es decir, se adopta el ordenador pero sin cambiar substancialmente el flujo de trabajo. Hoy en día, a la hora de llevar a cabo una edición, todo el mundo utiliza reproducciones facsimilares, un procesador de texto, y manda una copia digital al editor, según Pierazzo, es lo que Shillingsburg (1996) llamó «computer assisted scholarly editing». Por el otro, el flujo de trabajo completamente digital apuesta por el valor hermenéutico y adopta procesos y metodologías computaciones para producir ediciones digitales interactivas. Imaginemos, por ejemplo, el uso de programas de colación, técnicas de lematización, procesos de reconocimiento de caracteres, el uso de ficheros XML para salidas en formatos diversos, entre un largo etcétera. Esta última concepción es la que Gregory Crane, entre otros, ha llamado *ePhilology*, y por la que deberíamos apostar, aunque sea el camino más desafiante (Crane, Bamman y Jones 2007).

4. Véase <http://blogs.ucl.ac.uk/transcribe-bentham/>.
5. Véase <http://pedrolodigital.pfdorado.com/wp/>.
6. Véase por ejemplo el proyecto Stemmaweb en <https://stemmaweb.net/>.
7. Por ejemplo, *Les manuscrits de Madame Bovary* en <http://www.bovary.fr/>, o *Les manuscrits de Stendhal* en <http://manuscrits-de-stendhal.org/>.
8. Véase <http://goytisolo.unibe.ch/>
9. Para una explicación detallada sobre esta tipología véase Pierazzo (2015: 25-29). También en el artículo (Allés Torrent 2015) se explica este tipo de flujo de trabajo.

En lo que atañe a la proliferación de ediciones digitales a nivel internacional, recordaré que actualmente existen dos grandes catálogos: uno es el *Catalogue of Digital Scholarly Editions* de Patrick Sahle (Universität zu Köln) y el *Catalogue of Digital Editions* de Greta Franzini (University of Göttingen).[10] El primero contiene solo cinco títulos en lengua española.[11] En el de Franzini, que adopta una definición más amplia de edición digital, se observa un panorama internacional multilingüe donde, de un total de 187, hay unas 60 en lengua inglesa, seguido por 44 en lengua latina, 12 en francés, 10 en italiano y solo 7 en español (Franzini, Terras y Mahony 2016: 176).[12] La presencia pues de ediciones digitales en lengua española en estos catálogos es realmente escasa; el punto positivo es que la mayoría de ellas pertenecen justamente a ediciones de textos medievales y del Renacimiento.

En busca del equilibrio con la tradición

Al explorar las causas que han contribuido a esta escasez de ediciones digitales podría culparse, en primer lugar, a la falta de una preparación técnica de los estudiosos. Aunque este panorama está cambiando muy rápidamente, es seguramente la ignorancia del flujo del trabajo digital lo que ha dificultado la introducción del componente hermenéutico en nuestros estudios. A ello se le suma el problema de la evaluación del trabajo digital, en muchas ocasiones todavía considerado como una actividad técnica y no siempre reconocida como producción académica. Además, la dependencia de financiaciones que duran solo pocos años juega en contra de la misma naturaleza digital que es siempre cambiante y necesita de actualizaciones constantes. Por último, y no menos importante, existe la deuda y el peso de la tradición; todavía falta una propuesta orgánica que reúna tradición e innovación, digamos, cómo casar la práctica de Menéndez Pidal con una hermenéutica digital.

La relación con la tradición no es un problema nuevo. Desde hace largo tiempo se ha venido discutiendo la necesidad de renovar, en general, la disciplina filológica. Ya en los años 90 Roberto Busa, considerado por muchos el precursor de las humanidades digitales por su relación con IBM y la informatización del *Index Thomisticum*, habló sobre la pertinencia de una «nueva filología»:

10. Los catálogos pueden encontrarse en las siguientes direcciones: <http://www.digitale-edition.de/> y <https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at/>.

11. Estos títulos son: *The Alcalá Account Book*, *La Entretenida by Miguel de Cervantes*, *Manuscrito digital de Juan Goytisolo*, *Códice Mendoza*, *Electronic Variorum Edition of the Quixote*, *Edición crítica y archivo digital de La dama boba, Torquemada en la hoguera* de Benito Pérez Galdós.

12. En la tabla disponible en GitHub aparecen tres títulos más, un total de diez: *Becerro Galicano de San Martín de la Cogolla* (aunque escrito en latín), *La Entretenida*, *Electronic Variorum Edition of the Quixote*, *Quijote Interactivo*, *Orlando Furioso Hypertext*, *Cantar de Mio Cid*, *An Electronic Corpus of 15th Century Castillian Cancionero Manuscripts*, *The Alacalá Account Book Project*, *The* Pérez Galdós *Editions Project*, *Cancionero digital de Gómez Manrique*.

> I am speaking of a "new" philology, in an evolutionary but not revolutionary sense. I may describe it either as the one which points to the micro-analysis of our macro-cognitive processes, or –and it is the same– the one which points to formalize for computer use the global meaning of textual sets. (Busa 1992: 131)

Según Busa, pues, corresponde a los humanistas el discernir en qué consiste nuestro proceso cognitivo y de qué manera lo podemos traducir y formalizar en términos informáticos. Y es ahí donde reside la cuestión y es ese el objetivo que deberíamos perseguir, no solo al referirnos al texto, como datos textuales, sino a todos los otros artefactos culturales, ya sea cultura visual, literatura, o *media studies*.

La idea de la *ePhilology*, antes mencionada y propuesta por Crane, es particularmente indicada para designar un cambio de rumbo en la disciplina que encaje, por un lado, con una definición generalista de una disciplina que pretenda continuar dando sentido a los textos, y por el otro, con una práctica y evolución digital. En este sentido, pienso que deberían tenerse en cuenta al menos tres principios: por un lado, el mantener la centralidad del texto; por el otro, la interiorización de que los textos son datos informáticos, es decir, ser consciente de la necesidad de trabajar con bits y bytes para alimentar el ordenador y entender su dinámica; y en fin, la aplicación de un pensamiento algorítmico a nuestra práctica. No obtendremos nunca ningún proceso automático o programa aplicable a nuestro campo, si antes no lo hemos pensado nosotros en nuestra calidad de humanistas.

La verdad es que estamos todavía construyendo el equilibrio entre lo que ha sido nuestra formación académica y las nuevas tecnologías. A lo largo de este proceso encontramos tanto investigadores escépticos como optimistas incondicionales, y estamos aún a las puertas de lo que hemos llamado la *hermenéutica digital*. Los cambios llegarán, pero es importante que, como decía Busa, se conciban más bien como una evolución que no como una revolución.

Dicho esto, también debo subrayar que no ha habido una falta de interés en el medio digital en los estudios de hispanística. Alberto Blecua, por ejemplo, en un artículo de 1991, destacaba con especial interés una edición del *Libro de Alejandro* publicada en 1987 por el Prof. Marcos Marín; la principal novedad residía justamente en la ejecución digital y en el hecho que era elaborada con la ayuda de un ordenador (Blecua 1991: 78). La edición no se concebía como una «edición crítica» en el sentido tradicional, sino que —en palabras de Marcos Marín— la metodología empleada permitía preservar «el rico polimorfismo de las formas gráficas en un manuscrito del siglo XIV» (1987: 479). El objetivo principal de esa edición era ofrecer una «nueva metodología» respetuosa con los valores lingüísticos y los conocimientos adquiridos, pero no restringida por los diseños tradicionales de la presentación del texto. Otros estudios, hoy considerados pioneros, florecieron en los siguientes años, como los trabajos del mismo Francisco Marcos Marín (1994) y el de Estelle Irizarry (1997).

Lo que es incuestionable, al menos para mí, es la relevancia de los modelos críticos heredados. Estoy de acuerdo con Thomas Tanselle cuando dice que los

objetivos de la edición académica no cambiarán debido a la tecnología digital, sino que estos deberían permanecen inalterados, es decir, el hecho debe aspirar a la preservación, el acceso, la diseminación, el análisis y la interpretación, de la misma manera que tampoco la formalización ni el método crítico básico se alteran. Pero Tanselle también observaba —y no sin recibir algunas críticas— que cuando el entusiasmo digital llevaba a la idea de que los ordenadores alterarían la ontología de los textos y que posibilitarían nuevos tipos de lectura y de análisis se había llegado demasiado lejos.[13] Sea como sea, como sugieren Buzzetti y McGann (2004: 54), aunque nuestros objetivos tradicionales permanezcan, las nuevas tecnologías nos están obligando a revisitar y repensar algunos de los problemas más básicos de la textualidad y la teoría del texto, pues la edición impresa y la digital difieren dramáticamente tanto en la concepción como en la ejecución.

En fin, también David Greetham afirma que hay que reconocer el valor de ciertos principios básicos heredados (como el papel del autor, la función de la audiencia, la variación en los textos), que deben continuar guiando tanto los procedimientos como los juicios sobre la práctica de la crítica textual, pero que debemos reconocer a su vez que los nuevos materiales, los métodos de almacenamiento y transmisión y los nuevos principios críticos tendrán que formar parte de las competencias del investigador en un futuro inmediato (Greetham 2013: 39-40).

La cuestión (ir)resuelta de la evaluación

Se han dedicado muchos esfuerzos a la evaluación de la investigación digital en general, dando un conjunto de buenas prácticas y tratando problemas como la autoría y la colaboración (Presner 2012; MLA 2012).

La crítica textual tradicional e impresa siempre ha ofrecido un conjunto de reglas estrictas, tanto de método como, sobre todo, de presentación. Este no es el caso de la crítica textual digital, aunque sí se han formulado algunas directrices generales. Desde 2011, la Modern Language Association ha estado actualizando sus *Guidelines for Editors of Scholarly Editions* y ha incluido un conjunto de puntos relacionados con temas digitales. Todos los criterios válidos para las ediciones académicas tradicionales son aplicables para su contraparte digital, con el objetivo de presentar un texto fiable establecido a partir de la exactitud, la adecuación, la consistencia y la explicitud. En sus directrices generales, la MLA tiene en cuenta cuatro cuestiones principales: el uso de estándares, la codificación del texto, el uso y manipulación de imágenes y la documentación digital, de la siguiente manera:

13. Estas son sus palabras «hyperbolic writing and speaking about the computer age, as if the computer age were basically discontinuous with what went before, […] when the excitement leads to the idea that the computer alters the ontology of texts and makes possible new kinds of reading and analysis, it has gone too far.» (Tanselle 2006: 2)

Uso de estándares	Imágenes	Codificación	Documentación
• Gramáticas estándares ISO: codificación de caracteres (Unicode), instrucciones de transformación (ej. XSLT), imágenes digitales (JPEG, PNG), audio y video (MPEG, MP3), etc. • Metadatos técnicos, descriptivos y administrativos para todos los elementos	• Elementos multimedia (imagen, sonido, video) de alta resolución, almacenados en un tamaño razonable. • Permitir la manipulación de las imágenes (agrandar y minimizar).	• Ficheros codificados en un formato abierto y no propietario y gramáticas estándares ISO (ej. TEI-XML, y no Microsoft Word o PDF). • Adopción de la codificación a partir de las líneas directrices de una comunidad.	• Ayuda al usuario (para usar la interfaz) • Explicación y puesta a disposición de: - la codificación (ficheros de texto), - la DTD o esquema, o ODD, - la hojas de transformación, - esquema de la base de datos. • Indicación clara de la licencia, y permisos en la reutilización del material. • Disponibilidad del código fuente del programa desarrollado para la edición.

Otra propuesta formal es ofrecida por Patrick Sahle y el equipo del *Institut für Dokumentologie und Editorik* (IDE) de Colonia. Para ellos, una edición académica, tanto impresa como digital, es la representación crítica de documentos históricos que debe cumplir con los paradigmas académicos tradicionales (Sahle 2008-2016). Establecen, en primer lugar, una clara distinción entre una edición digitalizada y una edición digital. La primera se refiere a una mera publicación en formato digital que incluye ediciones impresas digitalizadas (facsímiles o formatos tipo PDF) o proyectos de digitalización de bibliotecas, incluso cuando tienen un conjunto completo y correcto de metadatos. Asimismo, proponen como definición mínima que una edición digital no se puede imprimir sin una pérdida de información y/o de funcionalidad (es decir, si lo que obtenemos al imprimir es el mismo resultado que las opciones que tenemos en pantalla, no es una edición académica digital). En definitiva, defienden que la edición digital está guiada por un paradigma diferente al espacio bidimensional de la «página» impresa y a los medios tipográficos de representación de la información.

El mismo equipo, en su revista dedicada a reseñas de ediciones digitales (*A Review Journal for Digital Editions and Resources*), ofrece una sección para los revisores llamada *Criterios para la reseña de ediciones digitales académicas*, ahora disponible en español y que aspira a establecer una lista de condiciones y recomendaciones para la evaluación de las ediciones en línea.[14] Esta serie de criterios profundiza en el análisis y constituye la guía utilizada por sus revisores, al mismo tiempo que da algunas pistas sobre este «paradigma diferente» de la edición digital.

14. Disponible en: <http://www.i-d-e.de/publikationen/weitereschriften/criterios-version-1-1/>.

Edición digital y Siglo de Oro

En los estudios ibéricos tanto medievales como del Renacimiento, la tendencia general ha sido la creación de corpus y bases de datos o catálogos, y proyectos generales centrados en estudios filológicos (Spence 2014).

Los corpora han proliferado especialmente en el ámbito de los estudios medievales; seguramente debido a la relevancia del estudio de la lengua en esta época. La mayoría de las veces dichos proyectos no son simplemente corpus *stricto sensu*, como sucedía con ADMYTE o el propio CORDE, sino que tienen otras funcionalidades, incluyendo la presentación de los textos, como es el caso del *Electronic Corpus of the 15th Castilian Cancionero Manuscript*, *Reperterio* Métrico *Digital de la Poesía Medieval Castellana*, el proyecto *Biblia Medieval*, CHARTA y el *Corpus des Troubadours*.

Los catálogos y bases de datos, por otro lado, comenzaron a construirse desde los años noventa, siguiendo el camino abierto por el proyecto *Philobiblion* y Charles Faulhaber. Hoy en día estos constituyen la gran mayoría y podemos —por mencionar solo unos pocos— consultar bases de datos sobre la literatura medieval ibérica (como las debidas al grupo *Clarisel*), sobre la literatura medieval catalana (proyecto NARPAN) o sobre las traducciones, como el pionero Proyecto Boscán, o últimamente el *Catálogo Hipertextual de Traducciones Anónimas al Castellano*.

Desde mi punto de vista, el principal problema con los corpora es el hecho de que no ofrecen todavía acceso al texto completo. La mayoría de ellos no tienen una licencia de libre acceso ni código abierto, ni poseen una API donde ejecutar solicitudes, ni ofrecen archivos descargables en texto plano o en XML. Por su lado, las bases de datos reflejan en muchos casos el método tradicional de recolección de información en fichas, donde cada entrada carece de interactividad, el uso de datos enlazados es raro y el software de base de datos varía, pasando de los propietarios (Filemaker) a otros de código abierto (MySQL).

Varias bibliotecas digitales también han visto la luz, la mayoría de ellas esta vez centradas en el período de la Edad de Oro, como la *Biblioteca Áurea Digital* (BIADIG), la *Bibliografía de Escritoras Españolas* (BIESES), la *Biblioteca Digital del Siglo de Oro* (BIDISO), el *Portal Andrés de Poza*, o la *Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico* (DIALOGYCA).

Hay proyectos que conjugan catálogo y biblioteca digital como *ARTELope Biblioteca Digital*, y otros que se han ramificado en múltiples iniciativas digitales como el ya mencionado BIDISO (López y Saavedra 2014). Ha habido, incluso, proyectos que se han unido constituyendo una red de iniciativas afines, como la *Red Aracne* (Baranda y Rodríguez 2014), o *TC/12 Patrimonio teatral clásico español*, que agrupa diversos equipos de investigación comprometidos con la digitalización y la edición del patrimonio teatral, como es el caso del grupo *ProLope*.

En líneas generales, este tipo de textos, como los ofrecidos por la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, limitan su presentación a simples páginas HTML, proporcionando mayoritariamente el texto de una edición impresa, una transcripción fiel o incluso un PDF. Otros como la *Biblioteca ArteLope* (Muñoz

Pons 2013) ofrecen posibilidades más sofisticadas como la visualización de los elementos estructurales de las obras teatrales, desde los datos de la edición, el responsable de la marcación digital, los elementos paratextuales, como dedicatorias, la estructura en actos, las acotaciones, apartes, versos partidos o incluso la métrica. Asimismo, la Biblioteca Digital de la *Literatura de l'Edat Moderna* del proyecto NISE ha inaugurado una serie muy prometedora de ediciones de autores catalanes, como la de Francesc Fontanella, donde el texto crítico convive con diversas secciones, como variantes textuales, comentarios a dichas variantes, notas editoriales, además de un extenso apartado de metadatos.[15]

Como se ha dicho, una edición digital debería ofrecer los resultados de un estudio interpretativo de un texto y aportar un conocimiento nuevo sobre el mismo (Franzini, Terras y Mahony 2016: 162). En este sentido, las ediciones facsímiles son una mera réplica del original y, aunque utilísimas, no pueden ser consideradas una edición digital propiamente dicha. Lo mismo sucede con los resultados en PDF, que continúa siendo un formato destinado básicamente para ser impreso, hecho que, según Patrick Sahle, va en contra de la misma naturaleza digital.

En el caso de la producción del Siglo de Oro, grandes proyectos financiados sobre Lope de Vega y la producción teatral han llevado a la construcción de algunas ediciones digitales académicas (Spence 2013). Me gustaría destacar el valor especial de dos obras: la edición digital de *La Entretenida* de Miguel de Cervantes, dirigida por John O'Neill (King's College) y *La Dama Boba* de Lope de Vega, dirigida por Marco Presotto (Università di Bologna). El primero ofrece cuatro versiones del texto español que permiten diferentes visualizaciones de la puntuación y la ortografía (facsímil, transcripción ortográfica moderna, edición por O'Neill y otra no puntuada), junto con una traducción al inglés llevada a cabo por el mismo editor. Yo diría que es un excelente ejemplo de edición académica digital, pero se echan de menos dos cosas: la disponibilidad de los archivos codificados en XML-TEI, y la imposibilidad de ver simultáneamente el facsímil y una versión, o una versión y la traducción, o incluso varias versiones simultáneamente. *La Dama Boba* es también un gran ejemplo que ofrece una nueva edición digital crítica, centrándose principalmente en la historia del texto juntamente con un amplio estudio. Además, la edición tiene una buena documentación técnica y la mayoría de los códigos fuente descargables.[16]

Conviene también recordar los proyectos relacionados con el Quijote: *Electronic Variorum Edition of the Quixote (EVE-DQ)*, auspiciado por Eduardo Urbina, y el *Quijote interactivo*, dirigido por José Manuel Lucía Megías y albergado por la Biblioteca Nacional de España. Este último responde claramente a la no-

15. Disponible en: <http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/Autor/3/Fontanella_Francesc.aspx>.
16. Ambas obras han sido objeto de reseñas en *RIDE*. Véanse Allés Torrent (2016) y Rojas Castro (2017). En el caso de *La dama boba* puede descargarse el código XML-TEI del texto crítico en: <http://damaboba.unibo.it/xml/edicion_critica.xml>.

ción de archivo digital, pues acumula una gran variedad y riqueza de elementos paratextuales, tales como imágenes y mapas, así como materiales destinados a un uso contextual mayor, más allá del ámbito académico.

Otras iniciativas se han adentrado en el complejo territorio de la edición de traducciones y las versiones múltiples. Hace ya algunos años el *Hipertexto del Orlando Furioso*, dirigido por María de las Nieves Muñiz Muñiz, ofrecía el texto italiano de Ariosto y el texto español en traducción de Jerónimo de Urrea con una serie de materiales facsimilares; el *Portal Andrés de Poza*, liderado por Carmen Isasi, por su lado, está dedicado a la edición de textos literarios europeos con versiones múltiples del ámbito vasco-románico entre los siglos XVI y XVII.

En fin, es obligatorio mencionar otras iniciativas como el *Sitio de Guaman Poma*, albergado en la *Det Kongelige Bibliotek* en Copenhage, que ofrece la reproducción facsimilar del códice acompañada de una transcripción y notas de comentario; y especialmente el *Códice Mendoza*, una original propuesta llevada a cabo por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que ha transformado un manuscrito mexicano, confeccionado en 1542, en una edición digital explotando el aspecto visual del códice original.

Durante los últimos congresos de humanidades digitales en español ha habido múltiples comunicaciones proponiendo proyectos editoriales digitales. De nuevo, una gran mayoría de los trabajos tocaban obras del Siglo de Oro de autores como Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, o Luis de Góngora: como la *Edition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, o la edición de las *Soledades.*[17]

Ante esta serie de iniciativas, me gustaría señalar dos cuestiones: la primera es que muchos de estos proyectos se presentaron como empresas individuales, es decir, donde los editores, la mayoría de ellos doctorandos, se enfrentan a las tareas de modelado y codificación: los editores ya se han convertido en los codificadores. La segunda es que todos ellos planeaban utilizar lenguajes estándares, siendo el lenguaje más utilizado el XML basado en las directrices de la Text Encoding Initiative y el uso del lenguaje XSLT para realizar las transformaciones de salida. En este panorama parece vislumbrarse la tendencia de las generaciones futuras, capaces de realizar trabajos textuales y digitales, integrando la dimensión hermenéutica de la tecnología en su práctica cotidiana.

Limitaciones y retos

El panorama dibujado es sin duda prometedor, pero queda todavía mucho recorrido por avanzar en la edición digital de los textos hispánicos. En este sentido, creo que deberíamos prestar atención a todas y cada una de las etapas que entran

17. Las descripciones de estos dos proyectos en ciernes sobre Góngora pueden encontrarse en: <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/>, <http://www.antoniorojascastro.com/proyectos-de-humanidades-digitales/edicion-digital-soledades/>.

en juego a la hora de ejecutar un proyecto editorial digital. Me refiero a las fases de modelado de datos, los procesos de transcripción, marcado y edición, la publicación final, y la infraestructura digital.

En primer lugar, el modelado de datos debería liberarse de la condición pedisecua de la página impresa y ser el punto de partida donde residiera la capacidad para redefinir las características textuales, más allá de su estructura —pongamos por caso— en capítulos y párrafos, y se concibieran las posibilidades digitales del modelo textual (Earhart 2012; Crane, Bamman, Jones 2007). Esta premisa se conecta con la idea de que toda edición digital debería concebirse como un objeto dinámico: allí donde la edición papel «congela» o establece un texto para ser difundido —fruto obviamente de una minuciosa reflexión y una serie de pautas—, la edición digital asienta las bases para que ese texto empiece una andadura digital a través, por ejemplo, de la colaboración, o de la reutilización de su código.

Aparte del modelo de datos, la edición digital de textos hispánicos debería apostar definitivamente por un marcado semántico. En cierta medida, actualmente los marcados digitales dependen todavía en muchos casos de la página impresa, y es lógico: la literatura nace estrechamente ligada a una cultura material concreta. Pero, como hemos visto, una edición digital debe proporcionar nuevo conocimiento, más allá de replicar lo que ya había en la página original. Un marcado semántico abre, además, la puertas a una serie de técnicas que ayudan a la explotación del material textual tales como reconocimiento de entidades nombradas, detección de alusiones, anotaciones lingüísticas de diferente naturaleza, como la lematización, o las alineaciones de traducciones.

Como comunidad deberíamos practicar no solo el acceso abierto —especialmente cuando se trata de resultados obtenidos con fondos públicos— sino también el código abierto. Proyectos como el *Becerro Galicano*, *La dama boba* o el *Análisis distante del soneto castellano de los Siglos de Oro*[18] ayudan a compartir, difundir y consolidar prácticas en materia de marcado; y no solo eso, abren un sinfín de posibilidades para que otros investigadores trabajen y exploren los datos desde un punto de vista digital.

En tercer lugar, deberíamos prestar especial atención al resultado de las publicaciones. Los usuarios somos cada vez más exigentes en lo que se refiere a ergonomía, accesibilidad y diseño. Eso nos lleva al problema de las interfaces, difíciles de concebir, diseñar y construir. A diferencia de la codificación donde el editor es o puede ser el codificador y donde los métodos filológicos son fácilmente asequibles de aprender en poco tiempo, pues permanecen dentro de los límites del pensamiento editorial tradicional, el diseño web es un área completamente diferente. Al no haber un patrón estándar de modelo de edición, conviene reflexionar continuamente en cuál es la interfaz más amigable, más interactiva, flexible e intuitiva.

18. Estos proyectos pueden encontrarse en: <http://www.ehu.eus/galicano/?l=en>, y en <https://adsoua.wordpress.com/>.

Muchas variables entran en juego, y para ello es imprescindible pensar en lo que los usuarios querrán *hacer* con nuestros materiales, no solo con los textos, sino también con el paratexto y todas las fuentes suplementarias. La experiencia del usuario puede ir mucho más allá de la simple lectura o consulta de la obra, que, por lo demás, se ha demostrado no siempre cómoda (Pierazzo 2015: 158-168). El mundo digital, pues, nos obliga a pensar de una manera más abstracta y a reflexionar tanto en el resultado que el usuario visualizará como en las formas en que podrá aprovechar nuestro recurso.

La adopción de ciertos principios del diseño web podría brindar perspectivas interesantes a la hora de concebir nuevas interfaces; como indica Pierazzo (2015: 158-168), el esqueumorfismo, en términos de diseño web, consiste en el intento de imitar digitalmente objetos analógicos y de la vida real. El ejemplo típico es la «papelera de reciclaje» o el concepto de «escritorio» de nuestras computadoras. Quizás sería conveniente plantearnos un diseño diferente de lo que venimos haciendo —que no consistiría en la reproducción de la página escrita sino en la recreación de una «estación de trabajo» ideal para el editor/lector, por ejemplo, el hecho de tener todas las copias del texto a su alcance—. O, ¿por qué no pensar en términos de interacción 3D con los textos?

Se ha señalado también que la falta de un modelo estándar y el hecho de que cada edición presenta una interfaz de usuario diferente es desorientador y en última instancia desagradable para los investigadores que están acostumbrados al uso de obras impresas (Rosselli Del Turco 2011). En un libro impreso sabemos siempre dónde está el índice (al principio o al final), o dónde están las notas o el aparato crítico; pero esto no sucede en la edición digital, donde siempre tenemos que invertir algún tiempo para darnos cuenta de dónde está cada sección.

En fin, debemos también tomar en consideración todo lo relativo a las infraestructuras que albergan los proyectos digitales, ya sea de edición digital o de otra naturaleza. En este sentido, creo que toda infraestructura debería ser minimalista y creada con tecnologías estándares y libres: texto plano, XML, HTML, programario libre, etc. de manera que todo el mundo pudiera tener acceso sin la necesidad de ningún programa sofisticado ni propietario. Eso incluye, en algunos casos, recapacitar sobre el uso de ciertos plugins y entornos, por ejemplo, que dificultan la consulta de algunas ediciones especialmente en ciertos navegadores. Como la MLA (2011) ha sugerido, las tecnologías empleadas son tan importantes como el método que implementamos y ninguna decisión técnica está libre de implicaciones metodológicas y viceversa.

La mayoría de los proyectos digitales son *works in progress* que requieren una infraestructura escalable, es decir, que permita el crecimiento del proyecto. Plataformas como GitHub, por ejemplo, están siendo cada vez más utilizadas porque pueden funcionar a la vez como repositorio del código fuente y como método de publicación.

El todo creo que pasa también por una apuesta contundente por la reutilización y la reproducibilidad en un sentido de ida y de vuelta: antes de reinventar

la rueda, es mejor asegurarse si hay ya paquetes de código que nos puedan ser útiles, por ejemplo, el uso de *frameworks* para los sitios web. Y viceversa, que lo que nosotros hagamos pueda ser reutilizado por otros con la debida licencia y mención.

Creo también —y este parece ser un aspecto no contemplado entre las ediciones de la literatura hispánica medieval y del Siglo de Oro— que merecería la pena invertir nuestra labor intelectual en el aspecto social del texto y en la colaboración. La naturaleza intrínseca del medio digital hace necesaria una colaboración tanto en las fases de ejecución como en las de difusión.

En fin, añadiré otros dos aspectos que me parecen esenciales: por un lado, la apuesta por la preservación a largo término: una vez el proyecto ha «concluido» es necesario seguir destinando esfuerzos para el mantenimiento del sitio y los datos, que idealmente debería ser realizado por los mismos humanistas responsables. Por el otro, insistir en el código abierto: si la investigación debe ser transparente y respaldarse en resultados previos, cualquier trabajo digital también debería serlo porque la labor digital forma parte de la investigación y cada vez más es sometida a evaluación.

Retomando pues el pasaje quijotesco aludido en el título y pronunciado por Sancho, deberíamos tener en cuenta que «entre los estremos de cobarde y de temerario está el medio de la valentía» y plantearnos en qué medida los trabajos a realizar pueden inscribirse en la serie de prácticas expuestas por desafiantes que parezcan. Tanto la literatura medieval como la del Siglo de Oro ofrecen un terreno sumamente fértil en el que poder practicar y aplicar nuevas formas de edición (crítica) digital, modelos más originales de publicación, medios más amplios de difusión y flujos de trabajo centrados en la colaboración. Algunos de los proyectos mencionados y aquellos en curso parecen augurar, en definitiva, que los tiempos de acometer la edición académica digital ya llegaron.

Bibliografía

Allés Torrent, Susanna, «Edición digital y algunas tecnologías aliadas», *Ínsula*, 812 (2015), 18-21.

—, «Cervantes and the Golden Age Theatre: First Attempts Towards a Digital Scholarly Editorial Model», *A Review Journal for Digital Editions and Resources*, 4 (2016), (25-09-2017), <http://ride.i-d-e.de/issues/issue-4/entretenida/>.

Apollon, Daniel y Claire Bélisle, «The Digital Fate of the Critical Apparatus», *Digital Critical Editions*, eds. Daniel Apollon, Claire Bélisle, Philippe Régnier, Champaign (IL), University of Illinois Press, 2014, 81-113.

Baranda, Consolación y Eduardo Rodríguez, «Red ARACNE: retos y objetivos de un proyecto de coordinación en letras hispánicas digitales», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Anexo 1 (2014), 101-110.

Blecua, Alberto, «Los textos medievales castellanos y sus ediciones», *Romance Philology*, 45/1 (1991), 73-88.

Busa, Roberto, «Half a Century of Literary Computing: Towards a 'New' Philology», *Historical Social Research*, 17/2 (1992), 124-133.

Buzzetti, Dino y Jerome McGann, «Critical Editing in a Digital Horizon», *Electronic Textual Editing*, eds. Lou Burnard, Katherine O'Brien O'Keeffe, John Unsworth, New York, The Modern Language Association of America, 2006, 53-73.

Crane, Gregory, David Bamman y Alison Jones, «ePhilology: When the Books Talk to Their Readers», *A Companion to Digital Literary Studies*, eds. Ray Siemens, Susan Schreibman, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, 29-64.

Dahlström, Mats, «Digital Incunables: Versionality and Versability in Digital Scholarly Editions», *Electronic Publishing in the Third Millennium*, eds. Peter Linde, John Smith, Elena Emelianova, Washington, ICCC, 2000, 224-234.

Earhart, Amy E., «The Digital Edition and the Digital Humanities», *Textual Cultures*, 7/1 (Primavera 2012), 18-28.

Fradejas Rueda, José Manuel, «La codificación XML/TEI de textos medievales», *Memorabilia*, 12 (2009-2010), 219-247.

Franzini, Greta, Melissa Terras y Simon Mahony, «A Catalogue of Digital Editions», *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, eds. Matthew James Driscoll, Elena Pierazzo, OpenBook Publishers, 2016. <https://doi.org/10.11647/OBP.0095>

Gabler, Hans Walter, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», *Literature Compass*, 7/2 (2010), 43-56.

Greetham, Davir, «A History of Textual Scholarship», *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*, eds. Neil Fraistat, Julia Flanders, Cambridge University Press, 2013, 16-41.

Irizarry, Estelle, *Informática y literatura: análisis de textos hispánicos*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997.

López Poza, Sagrario y Ángeles Saavedra Places, «Recursos digitales ofrecidos por el SILEAE para el estudio del Siglo de Oro. Creación, gestión y evolución de BIDISO», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Anexo 1 (2014), 285-304.

Lucía Megías, José Manuel, «Las relaciones entre la bibliografía textual y la informática humanística: El incunable del hipertexto», *Tipofilologia. Rivista Internazionale di Studi Filologici e Linguistici sui testi a stampa*, 1 (2008), 119-138.

Marcos Marín, Francisco, *Informática y Humanidades*, Madrid, Gredos, 1994.

McGann, Jerome, «Marking Texts of Many Dimensions», *Companion to Digital Humanities*, eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, 198-217.

Modern Language Association, *Guidelines for Editors of Scholarly Editions*, 29-06-2011, <http://mla.org/cse_guidelines>.

—, *Guidelines for Evaluating Work in Digital Humanities and Digital Media*, 2012.

—, *Statement on the Scholarly Edition in the Digital Age*, MLA Commitee on Scholarly Editions, Mayo 2016.

Muñoz Pons, Carlos, «El proceso de edición digital en *Artelope* y CTCE», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro* áureo, 7 (2013), 483-496.

Pierazzo, Elena, *Digital Scholarly Editing. Theories, Models and Methods,* Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2015.

Porter, Dot, «Medievalists and the Scholarly Digital Edition», *Scholarly Editing*, 34 (2013), 1-26.

Presner, Todd, «How to Evaluate Digital Scholarship», *Journal of Digital Humanities*, 1/4 (2012), <http://journalofdigitalhumanities.org/1-4/how-to-evaluate-digital-scholarship-by-todd-presner/>.

Price, Keneth, «Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What's in a Name?», *Digital Humanities Quarterly*, 3/3 (2009), <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000053/000053.html>.

Revenga, Nadia, «La edición crítica digital de textos teatrales. *La Estrella de Sevilla* como ejemplo», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX (2014), 99-121.

Rojas Castro, Antonio, «Lope de Vega's La Dama Boba. Critical edition and digital archive», *A Review Journal for Digital Editions and Resources*, 5 (2017). <https://doi.org/10.6092/UNIBO/LADAMABOBA>

Robinson, Peter, «Towards a Theory of Digital Editions», *Variants*, 10 (2013), 105-132.

Rosselli Del Turco, Roberto, «After the Editing is Done: Designing a Graphic User Interface for Digital Editions», *Digital Medievalist*, 7 (2011). <http://doi.org/10.16995/dm.30>

Shillingsburg, Peter, *Scholarly Editing in the Computer Age. Theory and Practice*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996.

Siemens, Ray, et al., «Toward Modeling the Social Edition: An Approach to Understanding the Electronic Scholarly Edition in the Context of New and Emerging Social Media», *Literary and Linguistic Computing*, 27 (2012), 445-461.

Spence, Paul, «Teatro clásico y humanidades digitales: el cruce entre método, proceso y nuevas tecnologías», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), 9-38.

—, «Edición académica en la era digital: modelos, difusión y proceso de investigación», *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 20 (2014), 47-83.

Tanselle, G. Thomas, «Foreword», *Electronic Textual Editing*, eds. Lou Burnard, Katherine O'Brien O'Keeffe, John Unsworth, New York, The Modern Language Association of America, 2006, 1-6.

Poesía catalana digital: la edición crítica electrónica de la obra de Francesc Fontanella[1]

Marc Sogues
Pep Valsalobre
Universitat de Girona. Institut de Llengua i Cultura Catalanes
marc.sogues@udg.edu
pep.valsalobre@udg.edu

Recepción: 11/05/2017, Aceptación: 06/06/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
En los últimos años, dentro del ámbito catalán, la crítica textual está avanzando considerablemente y buena parte de estos avances se están produciendo en el medio digital. El presente artículo ofrece un repaso de los proyectos de edición crítica que se están desarrollando actualmente y se centra en el primero que ha sido publicado en internet: la edición crítica de la poesía completa de Francesc Fontanella, realizada por miembros de Nise, el grupo de investigación en literatura catalana de la Edad Moderna de la Universitat de Girona. En el presente artículo se detallan las prestaciones que ya ofrece la edición y se apuntan tanto sus limitaciones como sus expectativas de desarrollo en el futuro.

Palabras clave
Ecdótica; edición crítica; edición filológica; crítica textual; filología catalana; Francesc Fontanella; poesía catalana del barroco

Abstract
Catalan digital poetry: The electronic critical edition of the work of Francesc Fontanella
In recent years, textual criticism has progressed considerably within the Catalan context, and much of these advances are occurring in digital environments. This article presents a review of the projects of critical edition that are currently being developed and focuses on the first of these projects that has been published on the Internet: the critical edition of the complete poetry of Francesc Fontanella carried out by members of Nise, the research group of the Universitat de Girona in Catalan literature of Modern Era. This

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad, ref. FFI2015-70095-P. Para más detalles sobre este proyecto, véase Valsalobre (2015a).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.266

article details the benefits of the edition in its current state, and points out both its limitations and its future expectations for development.

Keywords
Ecdotics; critical edition; philological edition; textual criticism; Catalan philology; Francesc Fontanella; Catalan Baroque poetry

La creación de los entornos digitales ha abierto para la filología en general, y para la crítica textual en particular, un universo de nuevas posibilidades. En ellos, la intertextualidad se ha convertido en hipertextualidad, o lo que es lo mismo, ha dejado de ser una propiedad del texto para pasar a ser una propiedad estructural del canal a través del cual este llega al lector. Esto ha generado una nueva gramática, la del hipertexto, que permite que el texto literario pueda ser fácilmente amplificado, complementado o expandido mediante su enlace con contenidos de todo tipo y formato.

En las grandes literaturas del planeta existen, desde hace años, proyectos que utilizan los recursos digitales para crear aproximaciones innovadoras a aspectos como la génesis, la transmisión o la fijación de los textos de sus autores canónicos, así como para generar herramientas y prestaciones web que facilitan al investigador la compilación sistemática de datos de interés filológico. El abanico de propuestas, en este sentido, es muy amplio y las características de los proyectos, muy distintas, de manera que no existe un modelo único, sino más bien iniciativas que organizan sus diseños y sus contenidos de formas diversas en función de los objetivos que persiguen. Así, tan posible es encontrar proyectos de digitalización exhaustiva de obras completas, traducciones, manuscritos y todo tipo de documentación relacionada con el autor, como en el caso de The Walt Whitman Archive,[2] como hallar proyec-

2. Véase: <http://whitmanarchive.org>.

tos —con un enfoque determinado (edición genética)— dedicados específicamente a una obra concreta (*Madame Bovary*),[3] bibliotecas digitales que ofrecen versiones anotadas del texto en formato llano, como la del proyecto TC/12,[4] dedicada al teatro clásico español, o ediciones críticas anotadas en formato hipertextual y que permiten la consulta de los testimonios digitalizados, como es el caso de la edición de *La dama boba* realizada por Prolope.[5]

Sea como fuere, lo que es seguro es que los proyectos que menos abundan en la red son los de las características de este último caso, es decir, las ediciones críticas que presentan textos publicados directamente en el medio digital, sin pasar antes por el formato papel, que aprovechan las oportunidades del hipertexto y que ofrecen el lector la posibilidad de acceder a los datos referentes a la fijación crítica del texto. Nos referimos, en fin, a aquellos trabajos más directamente inspirados por los modelos tradicionales de la crítica textual. Esta situación es hasta cierto punto comprensible, por un lado, porque es lógico (y positivo) que se utilice el nuevo medio para construir formas de acercamiento al texto distintas de las que ofrece el papel; por otro lado, también es verdad que los grandes autores de las principales literaturas del mundo suelen tener ya un corpus bien fijado y establecido, por lo que ya no resulta tan urgente resolver sus problemas ecdóticos.

En cambio, en literaturas de dimensiones más modestas, como la catalana, todavía quedan muchos autores y obras que esperan ser presentados en ediciones fiables. Sin duda, en buena medida, esta circunstancia, sumada a la reducción de costes y a las mayores expectativas de difusión que ofrece el medio digital, explica por qué las principales iniciativas de carácter filológico que se están gestando actualmente en el seno de la academia catalana se orientan hacia la publicación digital de ediciones críticas de los principales autores de los distintos periodos históricos.

El objeto del presente artículo es, precisamente, dar a conocer una de estas iniciativas: la edición crítica electrónica de la obra completa del poeta y dramaturgo barcelonés Francesc Fontanella (1622-1682/83). A tales efectos, en primer lugar, nos referiremos brevemente a los principales proyectos existentes en la internet literaria catalana que, como el nuestro, tienen una clara vocación filológica y surgen del ámbito académico. A continuación, explicaremos las motivaciones y los objetivos de nuestra edición, y describiremos las prestaciones y funcionalidades que ofrece la actualidad. Para terminar, señalaremos las limitaciones que detectamos en el trabajo realizado en las primeras fases del proyecto, y apuntaremos las que creemos que son sus posibles expectativas de mejora en el futuro.

3. Véase: <http://www.bovary.fr>.
4. Véase: <http://tc12.uv.es/>.
5. Véase: <http://damaboba.unibo.it>.

Las ediciones críticas electrónicas en la literatura catalana

Hasta la década de 1980, la crítica textual dentro del ámbito catalán tuvo un desarrollo bastante desigual, a causa de las circunstancias histórico-políticas que dificultaron la implantación de los estudios sobre la lengua y la literatura propias en el ámbito académico. Sin embargo, desde entonces hasta ahora, la disciplina ha experimentado un salto cualitativo notable, hasta el punto de que, dentro de sus siempre modestas posibilidades, podemos decir que en estos primeros compases del nuevo siglo pasa por un buen momento, en el que coexisten distintas generaciones de editores filológicos bien preparados y en activo, y se publican con normalidad tanto ediciones críticas de autores clásicos como manuales sobre edición crítica de reconocida solvencia.[6]

Dentro de la academia catalana, existen tres grandes grupos de investigación cuyos trabajos se orientan preferentemente hacia la edición filológica de textos en formato digital —Narpan, Nise y la Cátedra Màrius Torres— que cubren todo el arco temporal de la historia literaria, puesto que se dedican, respectivamente, al estudio de la época medieval, moderna y contemporánea. En los últimos quince años, estos grupos han llevado a cabo varias iniciativas para trasladar a la red la experiencia editorial acumulada. En el caso de Nise, esta experiencia ha cristalizado ya en la publicación de la edición que aquí presentamos, mientras que, en los otros dos casos, como veremos a continuación, los resultados están previstos en un futuro próximo.

Narpan es un grupo interuniversitario formado por investigadores de la Universitat de Barcelona, la Universitat Autònoma de Barcelona y la Universitat de Girona.[7] Fueron pioneros en el salto al medio digital ya que, en el año 2000, en colaboración con investigadores de la Università di Napoli Federico II, crearon el *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana* (RIALC),[8] un inventario crítico de la poesía catalana de los siglos XIV y XV. La mayor parte de los textos y de los aparatos de variantes de este repertorio proceden de ediciones publicadas anteriormente en papel, cuya referencia se especifica al final de cada texto, aunque, en algunos casos —los menos—, textos o aparato fueron mejorados o corregidos, o incluso preparados expresamente para su publicación web.

6. Véanse, por ejemplo, manuales como los de Martínez-Gil (coord.) (2013) y Veny-Mesquida (2015).
7. Véase <http://www.narpan.net>.
8. Véase en <http://www.rialc.unina.it>.

Figura 1.
Ejemplo de un fragmento de la novela satírica *Espill*, (c. 1460) de Jaume Roig, con el correspondiente aparato crítico en el lateral de la página. Como puede observarse en la parte superior izquierda, en este caso, el aparato, de Antònia Carré, fue preparado expresamente para su publicación en el RIALC, en el año 2000.

A pesar del interés de sus contenidos, de su rigor filológico y del volumen del corpus publicado —RIALC sigue siendo la mayor biblioteca de textos literarios de época medieval en lengua catalana que podemos encontrar hoy en día en internet—, el *Repertorio* presenta textos en formato llano y ofrece al lector unas posibilidades limitadas de interacción para con el texto. Estas limitaciones se deben, en parte, a que se trata de una web de cierta antigüedad, pero, sobre todo, al hecho de que Narpan no ha continuado desarrollando este espacio porque, en los últimos tiempos, el equipo ha dedicado sus esfuerzos a un proyecto más ambicioso: la creación de una biblioteca digital propia, en formato xtf, que permitirá la publicación de textos en formato xml, editados a través de TEI (Martí 2014).[9] En esta plataforma, el grupo tiene previsto poder ofrecer, en los

9. <http://www.narpan.net/bibliotecadigital/biblio-digital.html>.

próximos años, un amplio corpus de textos medievales de edición propia, con aparato de variantes, notas críticas y motores de búsqueda, y está previsto que, a largo plazo, acabe incorporando también todo el corpus procedente del RIALC, que adoptará estas mismas características.

También en fase de desarrollo se encuentra el segundo de los grandes proyectos de edición crítica electrónica existentes en el ámbito catalán: *Ècdosi*, impulsado por Joan Ramon Veny-Mesquida desde la Cátedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida. Se trata de lo que podríamos denominar un editor automático en línea que, partiendo de la digitalización exhaustiva de todos los testimonios disponibles y de su transcripción digital vía OCR —pero revisada y corregida—, permitirá al usuario generar una edición crítica dinámica, es decir, una versión del texto en la cual el lector podrá escoger como base cualquiera de los testimonios y verá construirse el aparato de variantes —de tradición, genético, evolutivo— en relación a este. El usuario registrado, además, podrá personalizar su escritorio seleccionando las ventanas que quiere que se le muestren (texto/imagen del testimonio, aparatos críticos y de notas, foro de debate) y estableciendo el tipo y el nivel de anotación que desea tener a la vista, lo cual amplía el abanico de usuarios no solo al lector erudito o al investigador sino a todo aquel que busca textos fiables. El aplicativo, además, facilitará las búsquedas y la consulta de concordancias, así como el acceso a la consulta de diccionarios en línea para los resultados de las búsquedas. Este proyecto, que ha supuesto ya la digitalización prácticamente completa de ediciones y manuscritos de autores de los siglos XIX y XX como Oller, Salvat-Papasseit, Rosselló-Pòrcel, Torres, Riba, Espriu, Garcés y Manent, entre otros, se encuentra en una fase avanzada y, aunque por ahora todavía no se encuentra en acceso abierto, está previsto que próximamente lo esté.[10]

A la espera, pues, del desarrollo de la biblioteca digital de Narpan y de *Ècdosi*, la edición crítica electrónica de Fontanella que Nise está llevando a cabo actualmente en la Universidad de Girona, bajo la coordinación de los autores del presente artículo, ha de ser considerada la primera de ámbito catalán que aparece en la red. Veamos, a continuación, con más detalle, las circunstancias que han motivado su realización y las posibilidades que ofrece al lector.

Nise y la edición crítica de textos de época moderna

Nise es un grupo interdisciplinario formado por investigadores de distintas universidades catalanas, españolas e internacionales, que se consolidó en la Universitat de Girona durante la década de 1990 bajo el impulso y el maestrazgo del catedrático Albert Rossich. En aquel momento, la literatura catalana de los siglos

10. El acceso a *Ècdosi* se podrá realizar a través de la web de la Càtedra Màrius Torres (<http://www.catedramariustorres.udl.cat>).

modernos seguía estigmatizada por el discurso decadentista;[11] muchas de las obras de la época continuaban inéditas o solo estaban disponibles en ediciones de escasa fiabilidad. En parte, esto explica por qué, desde el principio, la crítica textual fue uno de los ejes centrales de la actividad del grupo, ya que, al fin y al cabo, sin una versión filológicamente fiable, difícilmente se puede llegar a emitir un juicio crítico justo sobre un texto. Ahora bien, a pesar de esta orientación preferente hacia la ecdótica, la de Nise ha sido siempre una aproximación holística, que aspira a combinar los enfoques de todas las ramas de la filología, esto es, además de la ecdótica, la historia literaria, la teoría literaria y la literatura comparada. En esta línea, cabe mencionar, además de la recuperación de la obra poética de Vicent Garcia (1985; Rossich 1985), el estudio y edición de autores como Agustí Eura (2002), Joan Ramis (2002) o Pau Puig (2012), o la recuperación de la literatura femenina de los siglos XVI-XVIII (Zaragoza 2016), así como la antología *Poesia catalana del barroc* (Valsalobre y Rossich 2006), que ofrecía por primera vez una edición a la vez rigurosa y divulgativa de poesía en catalán del periodo barroco.

Desde sus inicios, uno de los principales objetivos de Nise ha sido divulgar los resultados de sus investigaciones, puesto que el grupo ha sido siempre consciente del gran desconocimiento que, tanto dentro del mundo académico como entre el gran público, existía de la literatura producida en las tierras de lengua catalana durante los siglos del Renacimiento, del Barroco y de la Ilustración. Esta voluntad divulgativa se ha concretado en la elaboración de distintos manuales dedicados a la historia literaria del periodo,[12] pero también, y de forma creciente, en la actividad del grupo en el medio digital. Esta actividad empezó en el año 2009 con la creación de la página del grupo (<www.nise.cat>), que ponía a disposición del usuario tres herramientas fundamentales: la base de datos «Poesia en cançoners»,[13] el repertorio bibliográfico *Qüern,* de ediciones y estudios sobre la lengua y la literatura catalana medieval y moderna,[14] y la biblioteca digital, que incluía textos en formato llano editados por miembros del grupo, además

11. Sobre la génesis y los efectos del discurso decadentista, véanse Rossich (1997) y Rossich y Valsalobre (2011: 11-19).

12. En este sentido, hay que destacar publicaciones panorámicas como *Literatura i cultura catalanes (segles XVI-XVIII)* (Rossich y Valsalobre 2007), el tercer volumen del *Panorama crític de la literatura* catalana (Rossich 2011), la miscelánea de estudios *Del Cinccents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana* (Miralles 2010) o *Literatura catalana moderna (siglos XVI-XVIII)* (Rossich y Valsalobre 2011).

13. Véase <http://www.nise.cat/ca-es/ca-es/bdpoesiaencançoners/sobreaquestabasededades.aspx>. Esta base fue el principal resultado del proyecto «Inventario general de la poesía catalana del barroco en cancioneros manuscritos (ss. XVII-XVIII)» (MEC. Dirección General de Investigación - HUM2006-08326/FILO). Recoge la información mínima imprescindible para la fácil localización de las composiciones poéticas dispersas en manuscritos con tal de ofrecerlas a la comunidad científica y así establecer las bases de proyectos futuros de edición de textos poéticos y otras investigaciones críticas.

14. Véase <http://www.quern.cat>.

de facilitar el acceso a otros textos catalanes del periodo moderno presentes en internet. La página fue ampliando sus contenidos y, en el año 2013, obtuvo el reconocimiento público al serle concedido la concesión *exaequo* del Premi Lletra a la mejor iniciativa digital sobre literatura catalana «por su papel a la hora de dar relevancia histórica y literaria a un periodo de nuestra literatura generalmente difamado, como es el que incluye el Renacimiento, el Barroco y la Ilustración».[15]

Al mismo tiempo que daba el paso al mundo digital, el grupo empezó a orientar su atención hacia el que, juntamente con Vicent Garcia, es, a todas luces, el autor más completo y de mayor ambición literaria de las letras catalanas de la época moderna: el poeta y dramaturgo barcelonés Francesc Fontanella (1622-1682/83). Con la voluntad de ahondar en el estudio de la vida y la obra de Fontanella, en 2006 Nise organizó en la Universitat de Girona un congreso monográfico dedicado al autor, en el cual participaron filólogos, historiadores, historiadores del arte e historiadores de la literatura, cuyo resultado más material fue un volumen misceláneo de estudios (Valsalobre y Sansano 2006). El éxito de aquella jornada desveló un inmediato interés por el autor y su contexto que desembocó en un conjunto de monografías que se recopilaron tres años después en un nuevo volumen (Sansano y Valsalobre 2009). Tal efervescencia llevó a la formación de un equipo al que fueron concedidos dos proyectos de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad sobre el poeta barcelonés: «Obra poética de Francesc Fontanella (1622-1682/83). Edición crítica» (2012-2015) y «Teatro y obra poética completa (II) de Francesc Fontanella. Edición crítica» (2016-2019).[16] Es en el marco de estos proyectos, pues, que, desde el año 2012 se está llevando a cabo la edición crítica de la obra completa de Fontanella.

En un primer momento, se planteó la posibilidad de preparar una edición en formato libro, pero esta opción fue perdiendo fuerza, tanto por las dificultades que suponía encontrar una salida comercial a un corpus textual tan amplio y complejo (y presentado, además, en una edición erudita), como por la escasa repercusión que cabía esperar para una obra de estas características fuera del ámbito estrictamente académico.

Alternativamente a la publicación en papel, la vía digital aparecía como una opción muy atractiva, ya que sus costes eran asumibles dentro del limitado presupuesto del proyecto y se trataba de un formato que presentaba grandes ventajas: en primer lugar, permitía ofrecer una versión del texto, divulgativa y erudita a la vez, ya que sería el lector quien decidiría qué tipo de contenidos quería visualizar; en segundo lugar, una publicación digital, controlada por el mismo grupo, podría ser corregida y ampliada siempre que se considerara opor-

15. El Premi Lletra es una iniciativa de la Fundació Prudenci Bertrana y el proyecto Lletra de la Universitat Oberta de Catalunya, que se otorga en el marco de los Premis Literaris de Girona. Sobre la concesión de este galardón a Nise, véase <http://lletra.uoc.edu/ca/premi/premi-lletra-2013>.
16. Sobre el proyecto de edición crítica de la obra poética de Fontanella, véase Valsalobre (2015).

tuno, una opción especialmente interesante cuando, como es el caso, se trabaja con textos antiguos, para los cuales pueden todavía aparecer nuevos testimonios y realizarse nuevos descubrimientos que ayuden a mejorar su comprensión.

A todo esto, había que añadir que, publicados en un entorno web, los textos pasaban a ser de dominio público, lo que significa que cualquier persona interesada podía acceder a ellos libremente siempre que lo deseara, y que el mismo grupo podía encargarse de contribuir a su difusión a través de la red. Además, la publicación en internet no estaba reñida con el papel, tal como pudimos comprobar con la publicación de la antología poética *O he de morir o he d'amar*, preparada por Pep Valsalobre, Eulàlia Miralles y Albert Rossich, y editada por Empúries (Fontanella 2015).

Por último, y no menos importante, la adecuación que requería la web de Nise para poder presentar textos en formato de edición crítica permitiría, a la larga, no solo la publicación de los textos de Fontanella en este formato, sino los de los demás autores editados anteriormente o en el futuro por los miembros del grupo. Significaba, en definitiva, una oportunidad para ampliar las prestaciones de toda nuestra biblioteca digital.

Tomando en consideración todos estos aspectos, el grupo empezó a trabajar en la edición del corpus poético fontanellano en el año 2012. Desde el comienzo, se ha seguido un proceso bastante similar al que se habría seguido en el caso de querer publicar la edición en papel, una forma de trabajar que, en definitiva, permite obtener los textos en un formato que puede ser dirigido fácilmente a ambos medios. La metodología de trabajo ha consistido en asignar a cada investigador una serie de composiciones, sobre las que ha tenido que ejecutar tres operaciones: 1) la fijación del texto a partir del método neolachmaniano, es decir, del cotejo crítico de todos los testimonios que lo transmiten; 2) la regularización ortográfica del texto fijado,[17] y 3) la elaboración de un aparato de notas que facilite la comprensión de los pasajes más complejos. Los resultados obtenidos se someten a discusión por parte de todos los miembros del grupo que participan en la edición y, posteriormente, los autores que firman este artículo se encargan de coordinar su publicación en la biblioteca digital de Nise.

En el momento de la redacción del presente trabajo se han publicado 175 composiciones, lo que supone algo más de la mitad del corpus poético de Fontanella. También se ha empezado a preparar la edición de la obra dramática del autor, que consta de dos piezas mayores y tres piezas menores o fragmentarias. La previsión es que tanto la poesía como el teatro completo de Fontanella puedan estar disponibles en edición crítica electrónica dentro del web de Nise antes del año 2020.

17. Es importante precisar que la lengua catalana de época moderna, como las del resto de Europa, no presenta unos criterios ortográficos unificados. Por esta razón, se ha optado por seguir los criterios de regularización ortográfica definidos por Albert Rossich (Valsalobre y Rossich 2006: 25-36), que permiten dar a los textos unas grafías actualizadas, sin alterar la realización fonética de las palabras.

La biblioteca digital de Nise

La publicación de los textos de Fontanella se inserta en la biblioteca digital de Nise, un espacio sobre el cual es importante realizar algunas aclaraciones previas.

La biblioteca, que todavía está en fase de desarrollo, se encuentra en la página web del grupo y se divide en dos partes: «Estudis» y «Autors». En la primera de ellas se pueden consultar las publicaciones académicas (artículos, libros, capítulos de libro, etc.) de los miembros del grupo de investigación, mientras que en la segunda se encuentran las páginas dedicadas a los distintos autores literarios, que aparecen por orden alfabético de apellido.[18] Dentro de cada una de estas páginas, ordenados también de forma alfabética, se encuentran los textos de cada autor.

Esta segunda parte de la biblioteca, la que está dedicada a los autores y a sus obras, tiene una vocación inclusiva y sistemática, en el sentido que pretende dar acceso al usuario a cualquier obra literaria del período moderno en lengua catalana que pueda ser consultada en internet, independientemente de su formato y su editor. En la práctica, esto significa que en la biblioteca de Nise podemos encontrar textos de tres tipos: 1) ediciones en formato hipertextual creadas *ad hoc* por miembros de Nise (es el caso de la edición de Fontanella); 2) ediciones realizadas en formato papel por algún miembro de Nise y que, posteriormente, han sido publicadas en la web en formato de texto llano, pero que, a medio plazo, irán adquiriendo las mismas características que los textos del primer grupo (es el caso de Vicent Garcia y Agustí Eura); y 3) textos publicados en la red y a los cuales simplemente se da acceso a través de un enlace.

Una vez se accede a la página de un autor determinado, existen distintos mecanismos para informar al lector sobre el origen del texto que se dispone a leer. Por defecto, cuando se trata de una edición propia, el título de la obra o composición tiene la forma de un hipervínculo que, al ser clicado, dirige al usuario hacia la página donde se encuentra publicada. Al final de cada texto, se encuentra el apartado «Sobre aquesta edició», donde se indica si el texto en cuestión procede de una edición anterior en papel o, si como es el caso de los textos de Fontanella, ha sido publicado directamente en formato digital. En cambio, cuando se trata de una versión no producida por Nise pueden suceder dos cosas: que el texto *solo* haya sido editado por otro editor o que *también* haya sido editado por otro editor. En el primero de los casos, el título de la obra es un hipervínculo que conduce a otra página web, con lo cual se hace evidente que Nise no es responsable de la edición, y quizá no haría falta ofrecer más información al lector. No obstante, en casos como este, mediante el apartado «Font», debajo del título de la obra aparece la referencia de la edición a la cual se está por acceder.

18. Véase <http://www.nise.cat/ca-es/bibliotecadigital/autors.aspx>.

Figura 2.
En el caso del poeta Pere Serafí, por ejemplo, dado que no disponemos de ninguna edición propia, proporcionamos al lector el acceso a dos reproducciones digitales de su obra poética ubicadas en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, cuya referencia aparece en el apartado «Font»

En cambio, cuando un mismo texto tiene otras versiones en internet, además de la de Nise, aparece, en la parte inferior del título de la obra, un enlace doble, con una opción que da acceso a la versión de Nise, y otra que da acceso a la otra versión.

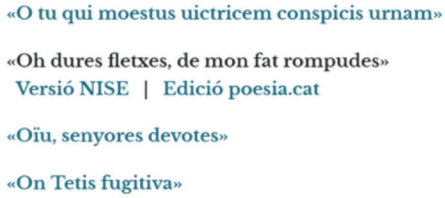


Figura 3.
En el caso del poema de Fontanella «Oh dures fletxes, de mon fat rompudes», ofrecemos la posibilidad de consultar la edición de Nise y la de la web poesía.cat.

Criterios y objetivos de nuestra edición

Dentro del apartado de la biblioteca dedicado a los autores, al escoger a Francesc Fontanella, accedemos a la página de presentación de la edición crítica de su obra poética.[19] En esta página podemos leer una breve descripción de las características del proyecto y encontramos detallados distintos aspectos de la edición, entre los cuales, una relación de los testimonios cotejados, una lista con

19. Véase <http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>.

las ediciones impresas de textos de Fontanella, una bibliografía de las fuentes consultadas para la anotación de los textos y un documento donde se detallan los criterios seguidos para la regularización ortográfica de los mismos.[20] También en esta página encontramos el acceso a la página dedicada a Fontanella, donde se hallan, por orden alfabético, los títulos de todos los textos publicados. Haciendo clic sobre los títulos llegamos, finalmente, a los textos.

La edición electrónica que hemos llevado a cabo se rige por tres criterios: adaptabilidad, hipertextualidad y compartibilidad.

Adaptabilidad

Entendemos que una edición digital puede ser al mismo tiempo erudita y divulgativa, y que nuestra obligación es proporcionar al lector los contenidos y las herramientas para que este pueda conformar sus propios itinerarios de lectura. Tal vez donde esto resulte más evidente sea en los aparatos críticos y en el apartado de información adicional que encontramos al final de cada texto.

La edición consta de tres tipos de aparatos: el de variantes, el de comentarios a las variantes y el de notas. El primero consigna las variantes textuales existentes entre el texto crítico y los testimonios, una información obtenida a partir del cotejo de todos los testimonios y de la aplicación de los criterios neolachmannianos de constitución del texto. El segundo aparato contiene menos información, ya que solo recurrimos a él cuando hace falta realizar alguna apreciación relativa a la lección editada o bien sobre algún aspecto destacado de alguno de los manuscritos (una corrección, una observación sobre el estado del manuscrito en un pasaje concreto del texto, etc.). El aparato de notas, por otra parte, sirve para proporcionar al lector algunos datos complementarios que le faciliten la comprensión y la interpretación del texto, y suele consistir en apreciaciones de tipo lingüístico, retórico o contextual.

Cuando existen contenidos para alguno de los tres aparatos mencionados, se pueden observar, en el margen derecho del texto, unos pequeños cuadrados de colores: rojo para el aparato de variantes, verde para los comentarios a las variantes y azul para las notas. La visualización de dichos símbolos puede ser activada o desactivada, conjuntamente o por separado, junto con la numeración de los versos, a gusto del lector, a través de un pequeño menú situado en la parte superior derecha del texto. De esta manera, si el usuario desea acceder a una versión del texto sin añadidos, no tendrá más que desactivar la visualización de los aparatos que no desee ver. Si, por el contrario, desea que estén activos y quiere poder consultar en cada momento la información que le proporcionan, debe dejar la visualización activada (opción que se ofrece por defecto) y situar el cursor encima de los cuadrados. Esta acción conlleva la aparición de una ventana emergente, donde se muestra la información contenida dentro del aparato en cuestión.

20. Sobre esta cuestión, véase la nota 15.

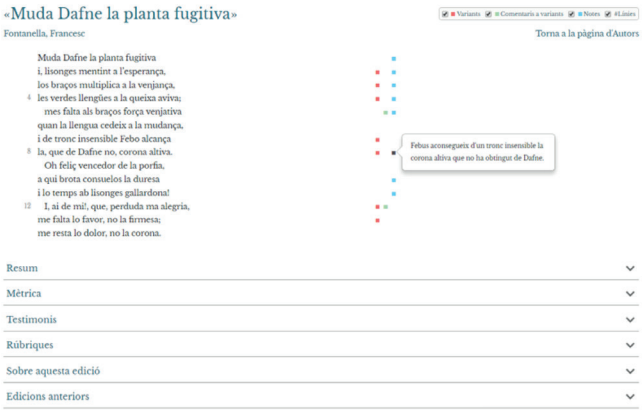


Figura 4.
Muestra de la edición de un soneto de Fontanella. En el margen derecho del texto, los cuadrados indican la presencia de contenidos de alguno de los tres aparatos críticos, cuya visualización se consigue al poner el cursor encima de ellos y puede ser desactivada desde el menú superior.

La adaptabilidad del texto a las necesidades del lector se hace patente, también, en los contenidos adicionales, un menú desplegable, que, como podemos observar en la figura anterior, encontramos al final de cada texto. Consta de un máximo de nueve apartados, seis de los cuales se muestran de forma permanente, porque siempre contienen información, y los tres restantes solo aparecen cuando tienen contenidos que mostrar. Son los siguientes:[21]

— «Resum», que presenta un breve resumen en prosa del contenido del texto.
— «Mètrica», donde se describen las formas métricas y estróficas del poema, así como el esquema de la rima.
— «Testimonis», que detalla todos los testimonios, ya sean manuscritos o impresos, cotejados para el establecimiento crítico del texto.
— «Rúbriques», que recoge, en transcripción paleográfica, las rúbricas de cada uno de los testimonios.
— «Sobre aquesta edició», que da cuenta de cómo se ha obtenido el texto en cuestión. Cuando no se indica que procede de una edición anterior, significa que el texto ha sido publicado directamente en la biblioteca digital de Nise.

21. Los apartados que pueden no aparecer son «Edicions anteriors», «Multimèdia» y «Referències bibliogràfiques».

— «Edicions anteriors», que es un listado exhaustivo de las ediciones anteriores existentes.
— «Multimèdia», que da acceso a contenidos en formato audio o video relacionados con el texto en cuestión.
— «Referències bibliogràfiques», que es una relación detallada de las fuentes bibliográficas que se han ocupado anteriormente de aquel texto.
— «Descarrega aquest text», que permite la descarga de dos versiones distintas del texto: una que incluye el texto, el resumen y el aparato de notas y otra que, además de estos elementos, incluye también el aparato de variantes y el de comentarios a las variantes.

Los contenidos de estos apartados solamente se muestran si se hace clic sobre ellos, por lo que constituyen itinerarios de lectura posibles, pero no impuestos al lector. Dentro de estos apartados encontramos dos tipos de datos que, nuevamente, solo se hacen visibles por deseo expreso del lector: se trata de las referencias a los testimonios utilizados y a las fuentes bibliográficas consultadas. Los testimonios se identifican con unas siglas, y las fuentes bibliográficas y ediciones anteriores se citan por el sistema autor/fecha. Ambos tipos de citación tienen forma de hipervínculo, de manera que, si el usuario pasa el cursor por encima de ellos, se despliegan ventanas emergentes con la referencia completa del elemento citado.

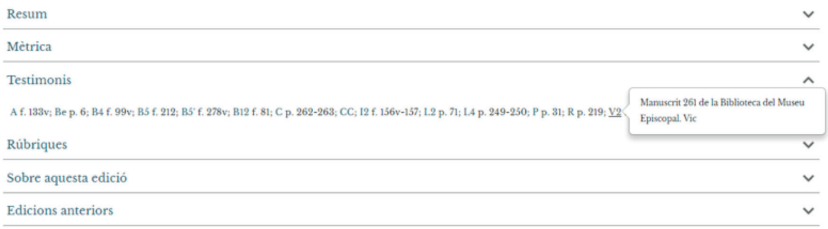


Figura 5.
La referencia completa del manuscrito 261 de la Biblioteca del Museu Episcopal de Vic se muestra a través de una ventana emergente al pasar el cursor por encima de su sigla (V2), que tiene formato de hipervínculo.

Por último, la edición que presentamos es adaptable, también, ya que ha sido diseñada en modo *responsive*, es decir, que se adecua a las características del dispositivo electrónico desde el cual se consulta. La única salvedad es que, en el caso de los dispositivos móviles, se recomienda la consulta en orientación horizontal, para una mejor distribución y visualización en pantalla de los distintos elementos que conforman el texto.

Figura 6.
Muestra del aspecto que presenta la edición consultada desde un teléfono móvil.

Hipertextualidad

Uno de los aspectos que consideramos más interesantes de un entorno digital es que ofrece la posibilidad de utilizar la gramática del hipertexto, es decir, el enlace de una parte concreta del texto con otras partes de otros textos o con otros tipos de contenidos. En el momento actual, esta característica de nuestra edición es, seguramente, la que se encuentra en un estado de desarrollo menos avanzado, pero aun así se han conseguido ya algunas prestaciones que consideramos importante mencionar aquí.

En un entorno web, los enlaces pueden apuntar hacia contenidos del mismo entorno o hacia contenidos que se encuentran fuera de este. Por el momento, la mayor parte de las rutas hipertextuales existentes en nuestra edición son del primer tipo. Este recurso resulta especialmente útil tanto para revelar las siglas de los testimonios y las fuentes bibliográficas —lo hemos visto en el apartado anterior—, como para poner de manifiesto la aparición de imágenes, metáforas, referencia, giros lingüísticos, etc., recurrentes en la obra del autor, así como cualquier tipo de relación existente entre diferentes textos. Es posible encontrar hipervínculos de esta clase tanto en el interior de los aparatos de notas, como en los apartados de contenidos adicionales de la parte inferior de la página.

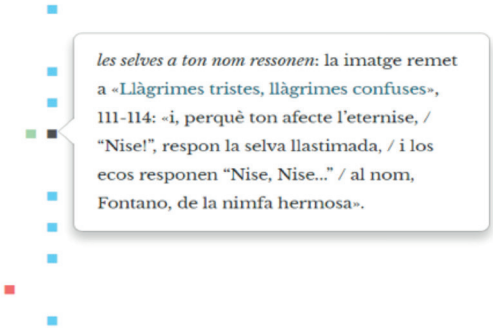


Figura 7.
Ejemplo de nota con hipervínculo a otro poema de Fontanella dentro del aparato de notas.

Además, como ya se ha dicho, la hipertextualidad puede también apuntar hacia fuera del entorno de la edición, y eso puede suceder tanto en el interior de los aparatos críticos, como en el interior de los contenidos adicionales. Dentro de estos últimos, resulta especialmente interesante poder proporcionar al lector contenidos multimedia, como el que se enlaza en el poema «De Fontano la queixa llastimosa», un vídeo en el que podemos ver al poeta y rapsoda Josep Pedrals recitando un fragmento del texto en el programa Àrtic, de Barcelona Televisió. [22]

Figura 8.
Josep Pedrals recitando Fontanella en Barcelona Televisió.

22. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=nFBKgnZ0jvQ>.

Compartibilidad

Como ya se ha apuntado anteriormente, Fontanella, y los autores catalanes del periodo moderno en general, son, todavía hoy, autores poco conocidos dentro del mundo académico, pero sobre todo por parte del lector medio. Es por esta razón que la edición ha sido pensada para facilitar al máximo la circulación de los textos en las principales redes sociales. Así, en la versión web, al final de cada texto, encontramos los iconos de Facebook, Twitter y Whatsapp, que permiten compartir de manera rápida y fácil del texto en estas redes (Figura 9). En los dispositivos móviles estos iconos aparecen permanentemente en una franja horizontal en el borde inferior del marco de la imagen. (Figura 10).

Figura 9.
Ubicación de los iconos de compartición en la página web.

Figura 10.
Ubicación de los iconos de compartición en la versión para dispositivos móviles.

Esta característica también resulta útil para Nise, que, paralelamente a la edición y publicación de los textos, lleva a cabo una difusión continuada de estos a través de sus perfiles en las redes sociales. Esta difusión será sostenida en el tiempo, con lo que se espera que pueda servir para dar a conocer la obra de Fontanella a los principales actores del sistema cultural catalán y a todo tipo de lectores.

Figura 11.
Nise participó en la edición de 2017 del *Dia de la poesia catalana a internet* con tweets sobre los textos de Fontanella.[23]

Conclusión: limitaciones y oportunidades

Hasta aquí hemos descrito las principales posibilidades que ofrece, por ahora, nuestra edición, pero es bueno ser conscientes de que esta presenta también una serie de limitaciones. Algunas de ellas son inevitables mientras que otras van a ser corregidas en las siguientes fases del proyecto, durante los próximos años.

Seguramente, la principal limitación de nuestro proyecto es que se presenta en un formato editorial *ad hoc,* que fue diseñado por los autores del presente artículo e implementado por una empresa de servicios informáticos contratada específicamente con esta finalidad.[24] Esta opción presentaba no pocos inconvenientes, siendo tal vez los más evidentes el hecho de depender de personal técnico ajeno al proyecto para su realización —con las dificultades y los costes económicos que esto supone— y el hecho de no estar trabajando en un formato de texto homologable en los estándares internacionales.

Entendemos que la opción de responsabilizarnos de todo el proceso hubiera sido óptima, pero el equipo de nuestro grupo de investigación es pequeño, y resultaba imposible que alguno de sus miembros pudiera dedicar su tiempo a la formación que hubiera sido necesaria para desarrollar la parte de diseño informático de la edición. A pesar de esta situación de partida, en el momento actual estamos trabajando para conseguir que el mismo aplicativo con el que se publica

23. Véase <http://lletra.uoc.edu/ca/projectes/dia-de-la-poesia-catalana-a-internet/detall>.
24. La empresa responsable del diseño del aplicativo es Disgrafic (<http://www.disgrafic.com/>).

el texto sea capaz también de proporcionar una versión del mismo en formato xml, y que esta se pueda descargar desde el apartado «Descarrega aquest text», dentro de los contenidos adicionales.

Por otro lado, disponer de una estructura de publicación propia supone también ciertas ventajas. La más importante es que el resultado final es, cuanto a presentación e itinerarios de navegación, exactamente el que deseábamos que fuera, es decir, el que entendemos que proporciona una mayor libertad al lector y unas mayores posibilidades de acceder a aquellos detalles del texto por los que tenga más interés. El diseño propio es también una opción óptima desde el punto de vista de los investigadores que nos encargamos de publicar el texto, porque el aplicativo interno de la web a través del cual se realiza la publicación contiene exactamente los mismos apartados y en el mismo orden que los documentos de texto resultantes de nuestro trabajo de edición. Dicho de otra forma: para publicar el texto, prácticamente lo único que el investigador tiene que hacer es recortar cada fragmento (rúbrica, título, texto, aparato de variantes, comentarios a las variantes, aparato de notas, etc.) y pegarlo dentro del apartado correspondiente del aplicativo. Después, tan solo debe añadir algunas secuencias —muy mínimas— de código para introducir los hipervínculos dentro de los aparatos y los contenidos adicionales.

Una de las posibilidades que más a menudo se ha vinculado con la edición digital de textos es la de permitir al lector acceder a la versión digitalizada de los distintos testimonios, una posibilidad que resulta especialmente interesante cuando es posible coordinar su visualización con el del texto editado. Nuestra edición no ofrece esta opción por distintos motivos. El primero y principal es que, aunque algunas composiciones de Fontanella se encuentran únicamente en unos pocos testimonios, la mayor parte son transmitidas, al menos, por cinco o seis, llegando esta cifra, en numerosas ocasiones, a superar la decena. La visualización simultánea de todos estos testimonios, claro está, resultaría imposible.

Por otra parte, hay que considerar que la mayoría de los testimonios que transcriben la obra de Fontanella son manuscritos, y que solo una parte de ellos han podido ser debidamente digitalizados por las instituciones que los custodian. Se trata de un total de 33 testimonios, algunos de ellos de más de 300 folios, que se encuentran repartidos entre 15 centros documentales, así que los costes de su digitalización exhaustiva, la gestión de los derechos de reproducción digital y el esfuerzo de coordinación entre instituciones que toda esta operación supondría sobrepasaban, de mucho, las modestas posibilidades de nuestro proyecto. Además, habría que considerar que el interés de esta opción se circunscribe al público especializado y, en el caso de Fontanella, tratándose de un autor que todavía no es ni mucho menos conocido por el gran público, consideramos que resultaba más interesante apostar por aquellas funcionalidades de la edición que pudieran ayudar a acercar el autor a una mayor cantidad de lectores. A pesar de todo, nos parece altamente interesante poder llegar a incluir la digitalización de los testimonios en la edición, y por ello no descartamos llevarla a cabo en un futuro, si bien esta posi-

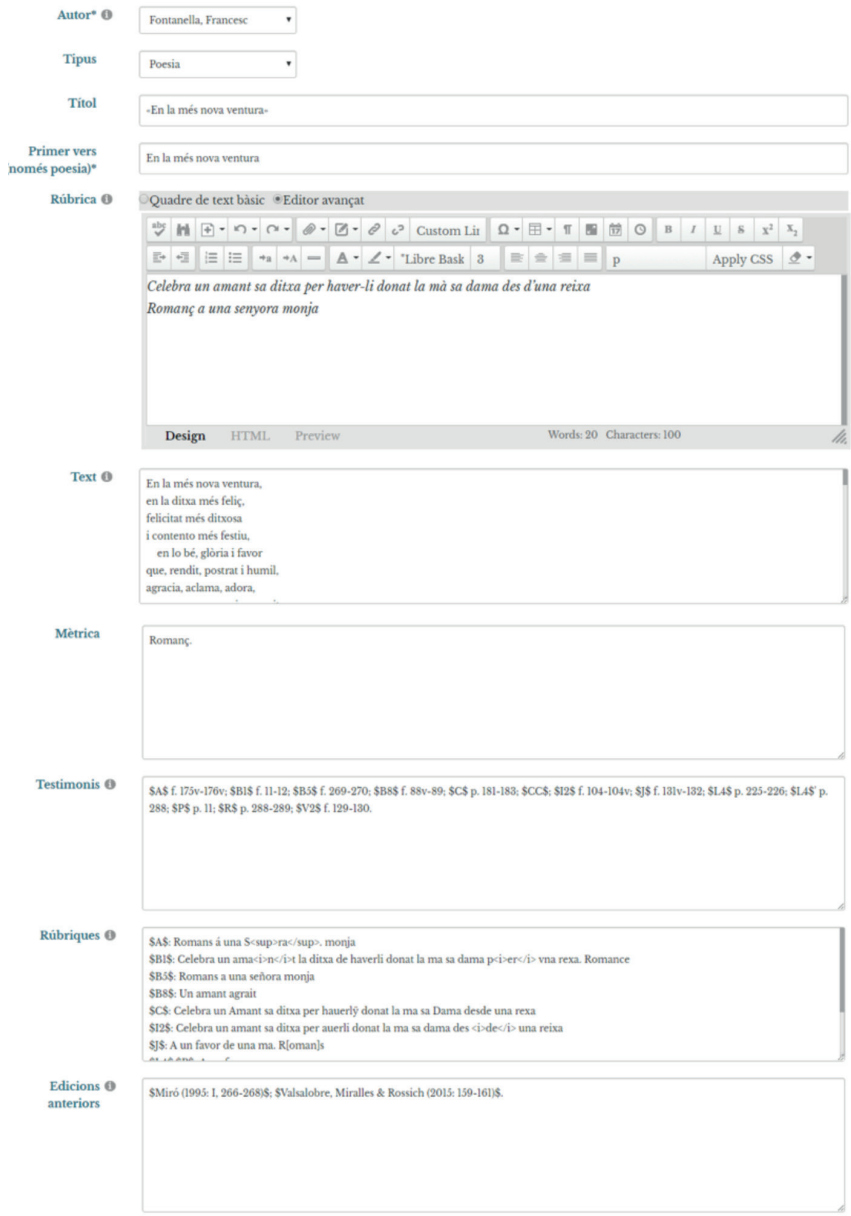


Figura 12.
Vista del aplicativo a través del cual se lleva a cabo la publicación de los textos. Dentro de «Testimonis», «Rúbriques» y «Edicions anteriors» podemos observar los símbolos $, que sirven para programar las ventanas emergentes. La información que se presenta en estas ha sido introducida previamente en una base de datos aparte, dentro del mismo sitio web.

bilidad quedará supeditada al hecho de poder disponer de los recursos necesarios para llevar a cabo un proyecto específicamente diseñado para este fin.

En cambio, otra opción que nuestra edición por ahora no incluye pero que sí esperamos incorporar en un futuro próximo son los motores de búsqueda, que permitan encontrar, dentro de un corpus textual concreto (en este caso, el de Fontanella) palabras, palabras-rima, formas métricas, y otros cruces de datos.

También tenemos previsto ampliar la profundidad y la riqueza del hipertexto. En este sentido, además de completar las interacciones internas entre textos, las cuales, sin duda, aumentarán a medida que vayamos ampliando el corpus de composiciones publicadas y avanzando en el estudio de la vida y la obra del autor, intentaremos, también, expandir los límites del texto ofreciendo contenidos en formato audiovisual. Una opción que nos parece especialmente interesante es incluir las audiolecturas de los textos, para aquellos lectores que prefieran escuchar el texto además o en vez de leerlo.

En otro orden de cosas, también será necesario introducir algunos cambios en la organización del acceso a los textos de Fontanella. Actualmente, las composiciones poéticas aparecen en orden alfabético, lo que facilita su localización siempre y cuando el lector conozca el primer verso de la composición. Pero esta ordenación, aunque pueda resultar práctica para un determinado tipo de lector, presenta un problema muy evidente, y es que impide visualizar el orden de los textos en los manuscritos. Este orden es importante, porque muchas de las composiciones de Fontanella conforman unidades de sentido (Valsalobre 2015b), de manera que resulta interesante poder leerlas en el orden correcto. En este sentido, presentar todas las ordenaciones de todos los manuscritos sería una opción óptima, pero muy costosa y no del todo eficaz, ya que, aunque los testimonios que transmiten la obra del autor son muchos, ninguno la transcribe completa, y solo uno, el manuscrito 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll,[25] parece presentarla en el orden deseado por el autor. Por eso, una de las ordenaciones que ofrecerá en el futuro la edición de Fontanella será la del acceso a los textos en el orden dado por este manuscrito, así como la posibilidad de acceder a las composiciones a partir del título de los distintos ciclos literarios que componen.

Todavía en relación al acceso a los textos, tal como se ha dicho más arriba, actualmente estamos realizando también la edición de la obra dramática de Fontanella, y el objetivo es crear, para esta parte del corpus, una entrada independiente, que, en la página de inicio de la edición, se ofrecerá junto con el acceso a la obra poética. Además, los textos teatrales requerirán algunos añadidos en el diseño de la visualización del texto editado, aunque mínimos y relacionados con la navegación. Nuestro propósito, en este sentido, es que, al inicio de la obra, en formato hipertextual, el lector encuentre un esquema de las divisiones de esta en actos y escenas, de manera que pueda acceder desde allí a la parte de la obra que desee.

25. Sobre la importancia de este manuscrito, véanse Miralles (2015) y Rossich y Miralles (2014).

Para terminar, pensamos que una de las mayores oportunidades que nos ofrece el medio digital es la de realizar mejoras, correcciones y añadidos a lo largo del tiempo. En este sentido, esperamos ir ampliando el contenido de la edición con los resultados que, sin duda, la investigación sobre Fontanella va a ofrecer en los dos años que quedan del proyecto. Tanto en la corrección de errores, como en la ampliación de contenidos, esperamos, también, poder contar con una ayuda de los mismos usuarios de la edición. Aunque esta opción no está disponible actualmente y el mecanismo está todavía por definir, nuestro objetivo es que en esta última fase del proyecto sea posible introducir algún tipo de funcionalidad que permita al lector realizar sus propuestas, comentarios y observaciones, que luego valoraremos y, de considerarlos oportunos, añadiremos a la edición.

Bibliografía

Eura, Agustí, *Obra poètica i altres textos. Edició crítica*, ed. Pep Valsalobre, Barcelona, Fundació Pere Coromines, 2002.

Fontanella, Francesc, *O he de morir o he d'amar*, eds. Valsalobre, Pep; Miralles, Albert; Rossich, Albert, Barcelona, Empúries, 2015.

Garcia, Vicent, *Francesc Vicent Garcia, Antologia poètica*, Albert Rossich, Santes Creus-Barcelona, Fundació Roger de Belfort, 1985.

Martí, Sadurní, «Cançoners DB: A new research tool for the study of medieval Catalan songbooks», *Digital philology: A Journal of Medieval Cultures*, vol. 3, n.º 1 (2014), 24-42.

Martínez-Gil, Víctor (coord.), Cerdà, Jordi; Gavagnin, Gabriella; Martí, Sadurní; Miralles, Eulàlia; Pujol, Josep; Valsalobre, Pep, *Models i criteris de l'edició de textos,* Barcelona, Editorial UOC, 2013.

Miralles, Eulàlia, «Algunes reflexions sobre la disposició textual d'un cançoner barroc (BLM, ms. 68). Per a una lectora: un llibre-ofrena i un testament literari», *Zeitschrift für Katalanistik*, 28 (2015), 187-230.

Miralles, Eulàlia (ed.), *Del Cinccents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana*, Bellcaire d'Empordà, Vitel·la, 2010.

Puig, Pau, *Obra catalana*, ed. Maria Rosa Serra, Barcelona, Barcino, 2012.

Ramis, Joan, *Arminda*, eds. Vicent de Melchor y Pep Valsalobre, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2006.

Rossich, Albert, *Francesc Vicent Garcia: assaig d'edició crítica* [tesis doctoral], Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1985.

—, «És vàlid avui el concepte de Decadència de la cultura catalana a l'època moderna? Es pot identificar decadència amb castellanització?», *Manuscrits*, 15 (1997), 127-134.

—, (coord.), *Panorama crític de la literatura catalana. III. Edat Moderna*, Barcelona, Vicenç Vives, 2011.

Rossich, Albert; Miralles, Eulàlia, «Un pròleg desconegut de Francesc Fontanella», *Els Marges*, 102 (2014), 90-102.

Rossich, Albert; Valsalobre, Pep, *Literatura i cultura catalanes (segles XVI-XVIII)*, Barcelona, Editorial UOC, 2007.

—, *Literatura catalana moderna (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Editorial Síntesis, 2011.

Sansano, Gabriel; Valsalobre, Pep (ed.), *Fontanellana: estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, Girona, Documenta Universitaria, 2009.

Valsalobre, Pep, «Per a una edició crítica de la poesia de Francesc Fontanella», *Els Marges*, 105 (2015a), 84-107.

—, «Sobre la transmissió manuscrita de l'obra poètica de Francesc Fontanella: els cançoners principals i l'ordenació dels textos», *Zeitschrift für Katalanistik*, 28 (2015b), 167-186.

Valsalobre, Pep; Rossich, Albert, *Poesia catalana del barroc. Antologia*. Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2006.

Valsalobre, Pep; Sansano, Gabriel (eds.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2006.

Veny-Mesquida, Joan Ramon, *Criticar el text. Per a una metodología de l'aparat crític d'autor,* Lleida, Aula Màrius Torres/Pagès Editors, 2015.

Zaragoza, Verònica, «*En vers vull desafiar…». La poesia femenina a l'àmbit català (segles xvi-xviii). Edició crítica* [tesis doctoral], Girona, Universitat de Girona, 2016.

Webgrafia [última consulta de estas webs 15/07/17]

<http://damaboba.unibo.it>
<http://lletra.uoc.edu/ca/premi/premi-lletra-2013>
<http://lletra.uoc.edu/ca/projectes/dia-de-la-poesia-catalana-a-internet/detall>
<http://tc12.uv.es>
<http://whitmanarchive.org>
<http://www.bovary.fr>
<http://www.catedramariustorres.udl.cat>
<http://www.disgrafic.com/>
<http://www.narpan.net>
<http://www.narpan.net/bibliotecadigital/biblio-digital.html>
<http://www.nise.cat/ca-es/ca-es/bdpoesiaencançoners/sobreaquestabasededades.aspx>
<http://www.nise.cat/ca-es/bibliotecadigital/autors.aspx>
<http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>
<http://www.rialc.unina.it>
<https://www.youtube.com/watch?v=nFBKgnZ0jvQ>

Desde la imagen: la *Biblioteca Digital Ovidiana* como instrumento de estudio e investigación iconográfica del libro ilustrado[1]

Fátima Díez Platas
Universidad de Santiago de Compostela
fatima.diez@usc.es

Recepción: 09/04/2017, Aceptación: 06/06/2017, Publicación: 22/12/20170

Resumen
La *Biblioteca Digital Ovidiana*, que se ocupa de las ediciones ilustradas de la obra de Ovidio, impresas entre los siglos xv y xix, conservadas en las bibliotecas españolas, tiene tras de sí un proyecto de investigación cuya principal innovación consiste en la mirada específica a la ilustración. El papel de la imagen dentro del fenómeno del libro ilustrado, las relaciones que aquella desarrolla con el texto y el valor del aparato figurativo frente a la obra literaria, constituyen los principales ámbitos de análisis y estudio de las ediciones y ejemplares que el proyecto contempla. Esta contribución pretende, pues, mostrar el acercamiento a las ediciones ilustradas de Ovidio desde el trabajo que el proyecto desarrolla en relación con el análisis, el estudio y el tratamiento de las ilustraciones como imágenes y como portadoras de significado, ejemplificando las reflexiones y los procesos a través del estudio de una de las dos únicas ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* españolas del siglo xvi, *Las Transformaciones de Ovidio en lengua española*, publicada en Amberes en 1595.

Palabras clave
grabado; ediciones impresas; Ovidio ilustrado; transformaciones; Amberes; 1595

Abstract
Focusing on images: The Biblioteca Digital Ovidiana *as a research tool for the study of illustrated books*
The *Biblioteca Digital Ovidiana* is based on a research project dealing with the illustrated

1. Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación «Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos xv-xix (IV). Las bibliotecas de la Comunidad de Madrid» (HAR2014-55617-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.265

editions of the works of Ovid printed from the fifteenth to the nineteenth centuries and preserved in Spanish libraries. The main innovation of the project consists in the specific focus on illustration. The role of the image within the illustrated book, the relations that it develops with the text and the value of the figurative apparatus in relationship with the literary work constitute the main fields of analysis and study of the editions and copies. Using as a study case the *Transformaciones de Ovidio en lengua castellana* (Antwerp, 1595), one of the only two illustrated Spanish editions of the *Metamorphoses* dating from the sixteenth century, this contribution aims to show how the illustrated books are approached from the viewpoint of the figurative corpus that accompanies the text, as well as the analysis, study and treatment of the illustrations as images, that is, as bearers and conveyors of specific meaning through a different *medium*.

Keywords
engravings; printed editions; Ovid illustrated; *Transformaciones*; Antwerp; 1595

Fortius irritant animos quae picta leguntur

Así reza el *motto* que enmarca la imagen de un libro abierto en el que se aprecia de manera clara la página de texto enfrentada a la que va adornada con un grabado, en una viñeta concebida a modo de divisa que aparece entre los elementos decorativos de una edición con la traducción al alemán de los siete primeros libros de las *Metamorfosis* de Ovidio (figura 1).[2] Esta lapidaria afirmación, que se podría traducir como «las cosas que se leen pintadas —o lo que se lee ilustrado— excitan más la mente o la imaginación», llama la atención sobre el valor de la imagen en el contexto del libro, actuando de manera efectiva como metarreferencia dentro de una edición excepcionalmente ilustrada que contiene uno de los textos que, junto con la Biblia, se han ilustrado más profusamente a lo largo del tiempo.

2. *P. Ovidii Nasonis Metamorphosis Oder Sinn-reicher Gedichte von Verwandlungen (…),* Núremberg, 1698. Una copia digitalizada de la edición se puede consultar en la base de datos iconográfica del Instituto Warburg de Londres (<http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/main_page.php>).

Figura 1.
Viñeta de la edición alemana *P. Ovidii Nasonis Metamorphosis Oder Sinn-reicher Gedichte von Verwandlungen,* Núremberg, 1698, p. 12.
Biblioteca privada, A Coruña.

El valor del libro ilustrado, sin embargo, no se agota en esta virtud de excitar la imaginación, porque la imagen no solo desarrolla el cometido primordial de materializar el sentido literal del término «imaginar», promoviendo la visualización de los contenidos textuales, sino que, en la tarea de percibir el texto y sus contenidos, sirve de complemento tanto decorativo como significativo, ya que actúa amplificando la información textual con los medios propios de que dispone el medio visual.

La adición de un aparato figurativo a una obra literaria con frecuencia sirve para conectar dos medios, el textual y el visual, poniendo a prueba las capacidades propias de cada uno de ellos en la tarea de conferir significado, que quizá sea necesario entender como una empresa conjunta en la que ambos medios se complementan. Sin embargo, es evidente que de maneral general el medio textual es preponderante, es decir, se sitúa por encima en la tarea, lleva «la voz cantante», porque, en el caso de la ilustración de las obras literarias, en principio, el contenido textual es el origen del que va a partir la creación figurada, a la cual se va a imponer la labor subsidiaria de ilustrar y, por tanto, de supeditarse en el campo de los contenidos a la creación literaria. Esta relación, no obstante, se puede llegar a invertir sin perder del todo la presencia de la obra-origen, como se puede ver, de manera concreta, en las versiones ilustradas de algunos textos, que se reducen a imágenes acompañadas por mínimos apoyos textuales. Este es el caso de varias ediciones de las *Metamorfosis,* que sufrirán —como si el título del poema obrase una suerte de maldición o imperativo ineludible— se-

veras transformaciones que alterarán por completo la pieza original del poeta de Sulmona, sin que por ello pierdan su reconocible personalidad.[3]

De manera general, el libro ilustrado es generalmente considerado «un libro bonito», es decir, una pieza que gana en vistosidad y en valor en relación con el libro que solo cuenta con aspectos como el cuidado y la belleza de la composición o la tipografía para despertar la admiración estética.

No obstante, el papel de la ilustración dentro del estudio del libro y las ediciones se considera como un aspecto más que es necesario reseñar en la descripción del contenido de la publicación, una condición que simplemente puede o no estar presente. De este modo, en relación con la ciencia biblográfica o biblioteconómica se debe perfilar aún más el espacio para resaltar o poner en su justo lugar el valor del aparato figurativo de una edición, más alla de la cuestiones marginales de la decoración o el ornato, para poder considerarlo también desde el punto de vista del significado y la relación con el texto.[4]

Este valor significativo de la ilustración dentro del libro, tiene un importante aspecto relacionado con el receptor o destinatario, ya que, más allá de la pura información que la imagen puede aportar, especialmente en obras que nacen destinadas a apoyarse en un dispositivo visual para completar la información y el sentido de la obra, el libro ilustrado propone y supone un acercamiento distinto a los contenidos. El concurso del texto y de la figuración permite comprender de dos maneras aspectos narrativos o poéticos, y, sobre todo, permite establecer conexiones que van más alla de la mera comprensión del contenido o la significación de las palabras, porque facilitan el ejercicio de relacionar *maneras de decir* con *modos de representar*. Así, sin duda, ponen a

3. Se puede considerar que el primer caso de este tipo de ediciones lo constituye *La Métamorphose d´Ovide figurée*, publicada en Lyon por Jean de Tournes en 1557, que supone una transformación radical del texto ovidiano en relación con la imagen. Estructurada de manera similar a un libro de emblemas, la singular edición del poema de Ovidio se compone de 178 xilografías realizadas por el famoso grabador lionés Bernard Salomon, que van acompañadas por un título y un epigrama que se limita a glosar brevemente en francés el contenido de la imagen. Sobre el grabador lionés véase la edición de B. Salomon y su ilustración, véase Henkel (1926-1927: 77-81) y sobre la relación con el resto de la tradición figurada de Ovidio en el XVI, véase Díez Platas y Meilán Jácome (2016: 279-280). Una digitalización de la edición puede verse en <http://ovid.lib.virginia.edu/salomonsimeoni.html>.

4. Los estudios sobre emblemática, por la propia naturaleza de los libros de Emblemas son pioneros en el tratamiento y la consideración del papel de la imagen en relación con el texto. A este respecto es necesario aludir al *Emblem Project Utrecht* (<http://emblems.let.uu.nl/>) y especialmente al del Centre for Emblems Studies de la Universidad de Glasgow (<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/>). En relación intrínseca con esas iniciativas se encuentra la labor realizada en relación con la Literatura, la Historia, la Historia del libro y bibliotecas y la Historia del Arte de los siglos XVI y XVII, un paradigmático e impecable quehacer investigador, recogido y resumido en BIDISO: Biblioteca Digital del Siglo de Oro, que procede de la iniciativa y desarrollo de la profesora de la Universidade de A Coruña, Sagrario López Poza: <http://www.bidiso.es/index.htm;jsessionid=10EF33E2008DF0BF4C3705B9254498E1>. Sobre el desarrollo de este campo de estudio y el desarrollo reciente de la biblioiconografía, véase Férnandez Valladares (2012).

prueba la capacidad de imaginar —en las dos acepciones— no solo del ilustrador, sino sobre todo del lector o receptor, que aprecia con frecuencia las connotaciones o las amplificaciones del sentido por medio de su transformación en expresiones de tipo visual. Y por encima de todo ello —y esto es en parte el objetivo de esta contribución—, se encuentra una especie de metarreflexión: el libro ilustrado proporciona la oportunidad de pensar e indagar sobre el quehacer artístico, sobre el valor intrínseco de la imagen, sobre la variación de la visión estética de cada momento y sobre la posibilidad de establecer conexiones de estilo entre los medios. Unas conexiones que, a veces, se perciben como ejercicios de divergencia, o, por el contrario, como necesarias pistas para una correcta contextualización.

Para poder comprender estos valores que la adición de la imagen proporciona al libro, se hace necesario habilitar una herramienta de estudio de la ilustración en el medio librario. Y entre las cuestiones que implica este estudio no solo se cuentan cosas evidentes, como conocer el artífice y el procedimiento de incorporación de las imágenes al libro, sino, sobre todo, se impone poder indagar el porqué de la incorporación de la imagen para ponerla en relación con el texto, el desarrollo y los antecedentes del proceso, y el sentido y la envergadura de esta relación en términos cualitativos y cuantitativos. Y, de manera especial, para comprender el fenómeno de la ilustración, resulta interesante indagar en la relación que desarrolla el texto con la imagen desde el punto de vista del contenido, es decir, si estamos frente a una ilustración en el sentido estricto, que vierte de manera equiparable la información del texto en una imagen, o si aporta otro tipo de información que, de algún modo, está vedada para el texto como medio. Por último, resulta evidente el interés que despierta, saltando al plano de la consideración del propio libro como imagen, el papel y la posición de la imagen en relación con el texto en la composición y presentación de la página, y el sentido que esto tiene para comprender ambas cosas, el valor de la imagen y el valor del texto.

La *Biblioteca Digital Ovidiana:* un proyecto sobre la obra ilustrada de Ovidio

Para afrontar algunas de estas cuestiones en relación con un conjunto definido, concreto y privilegiado de libros ilustrados en el marco de las Humanidades Digitales se ha concebido la *Biblioteca Digital Ovidiana* (a partir de ahora *BDO*), un proyecto de investigación sobre la obra del poeta romano y la edición impresa que la ha divulgado con ilustraciones desde el siglo XV al siglo XIX. Una iniciativa que intenta contemplar las versiones ilustradas de la producción ovidiana atendiendo a los problemas y cuestiones que plantea esta «mirada doble», al texto y a la imagen, pero que parte de una tarea de recopilación y estudio, ya que es un proyecto de corte principalmente patrimonial, que aspira a contener en su sitio web todos los ejemplares de las ediciones

ilustradas de las obras de Ovidio impresas entre los siglos XV y XIX que se encuentran en las bibliotecas españolas.[5]

De manera general, el proyecto pretende contemplar todos los ejemplares de las ediciones ilustradas, y este intento de recopilación exhaustiva de ejemplares y no sencillamente la búsqueda y estudio de las ediciones, tiene un sentido especial en la intención de hacer una recuperación patrimonial de la obra ilustrada de Ovidio en España, para rescatar piezas desconocidas, identificar ejemplares mutilados o dañados que han perdido sus características definitorias, como la portada, colofón o las informaciones clave para la identificación de la edición. Este deseo de revisar todos y cada uno de los ejemplares se imbrica además en la línea renovada de la Historia material del libro, que conciencia sobre la importancia de la vida de los ejemplares que hablan de sus poseedores, que proporciona datos sobre la lectura de la literatura clásica, y del interés en las bibliotecas españolas y los lectores por un autor como Ovidio, contemplado a través de la presencia de libros especiales, ornados, de cuidada edición o especialmente valiosos por la adición de imágenes, hecho que los convierte en obras de arte, con frecuencia alteradas o enriquececidas por decisión del poseedor.

Las tareas que desarrolla el proyecto de investigación consisten, en primer lugar, en individualizar los ejemplares ilustrados después de haber revisado físicamente los fondos ovidianos de cada biblioteca. A través de los ejemplares localizados se estudian las características de la edición y de cada una de las copias. En relación con el aparato figurativo, se fotografían o digitalizan las portadas y todas las ilustraciones, que es lo que va a constituir uno de los objetivos primordiales del estudio.

Concluido el trabajo en la biblioteca, los datos se vierten en unas fichas específicamente diseñadas para contener información bibliográfica del ejemplar, que implican la descripción de la edición y las peculiaridades del volumen.

5. La *BDO* es un proyecto en desarrollo que, desde su comienzo en 2007, se ha concebido en fases. En este momento ya ha completado sus tareas en casi la mitad del territorio nacional: fase I (2007- 2010): «Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (I): las bibliotecas de Galicia y Cataluña» (HUM2007- 60265/ARTE); fase II (2011-2012): «Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (II): las bibliotecas de Cataluña» (HAR2010-20015); fase III (2012-2014): «Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (III): las bibliotecas de Castilla y León» (HAR2011-25853), y fase IV (2015-2017): «Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (IV): las bibliotecas de la Comunidad de Madrid» (HAR2014-55617-P).

Estructura	
Portada y título	El título completo tal y como figura en la obra, acompañado de la imagen de la portada del ejemplar si la conserva
Obra	Cada una de las obras contenidas en el ejemplar
Lugar de publicación	La ciudad con su nombre completo como figura en la edición y en latín, en locativo.
Impresor	Nombre del impresor con su enlace a la base de datos del Consortium of European Research Libraries
Comitente	Nombre de la persona que costea o encarga la edición
Ilustrador	Nombre del ilustrador con su enlace a la base de datos del Consortium of European Research Libraries
Fecha	Fecha del ejemplar
Biblioteca	Ubicación del ejemplar
Signatura	Código de identificación del ejemplar en la biblioteca
Características de la edición	Un menú desplegable que contiene los datos de la edición: • El texto y/o traducción • Los comentarios y adiciones al texto ovidiano • Tipo de ilustración • Estructura y disposición de la página • Bibliografía
Contenido	Desglose del contenido de la edición con la indicación de los folios o páginas donde se comienza cada una de las partes
Características del ejemplar	• Un menú desplegable que contiene los datos principales de cada ejemplar concreto:Historial: historia de los poseedores del ejemplar • Descripción física: información técnica del ejemplar con todos los datos bibliográficos • Referencias: reseña de su catalogación • Observaciones: datos relevantes sobre la conservación del ejemplar
Lista de ilustraciones	Contiene la enumeración, posición y descripción temática de todas y cada una de las ilustraciones, con observaciones sobre la conservación y alteración de los grabados. Va acompañada de la galería de ilustraciones, con todas las imágenes de todas las ilustraciones del ejemplar, que aparecen como una página de contactos desde la que se accede a cada uno de los grabados y a su información
Ejemplares bibliotecas españolas	Noticia de los ejemplares iguales que se conservan en las bibliotecas españolas

Figura 2.
Ficha bibliográfico-iconográfica. *Biblioteca Digital Ovidiana.*

En las ficha bibliográfico-iconográfica se incluye también la detallada relación del aparato figurativo con la descripción, identificación y análisis material de cada una de las ilustraciones de distinto tipo que incluye cada edición y se manifiesta en cada ejemplar, reseñando las alteraciones, pérdidas y adiciones. La información completa incluida en la ficha, que constituye un verdadero estudio de cada uno de los ejemplares e implica el conocimiento de la edición a la que cada copia representa, se trata a continuación de diversas formas para convertirla en datos informáticos que permitirán la visualización de cada ejemplar dentro de la propia biblioteca digital.[6]

La base de datos diseñada contiene, pues, un reflejo de esta ficha bibliográfico-iconográfica creada *ex profeso* para reflejar la información necesaria y pertinente sobre cada uno de los especímenes estudiados y digitalizados. El modelado de los datos que se han jerarquizado de manera precisa para su introducción en la ficha ha pro-

6. Alojada en <www.ovidiuspictus.es> (también <www.ovidiuspictus.net>, y <www.ovidiuspictus.eu>).

piciado la creación de un sistema de identificación de ediciones y ejemplares, único y pertinente, que se traduce en la creación de dos tipos de código: uno para la edición y otro para el ejemplar concreto que se localiza en una determinada biblioteca. Ambos códigos facilitan la organización de la base de datos y de los materiales en el proceso de estudio. Así, para cada una de las ediciones de la obra ilustrada de Ovidio se ha creado un código de nominación que permite reconocer de manera inmediata la edición de la que se trata. El código se compone de la obra, seguida del nombre del editor, traductor o comentarista de la abreviatura de la obra (si se trata de una edición comentada o traducida), a continuación el nombre del impresor, el lugar de impresión y la fecha. De este modo, el código Metamorfosis/M.Bustamante.Bellero. Amberes.1595 corresponde a la traducción de las *Metamorfosis* realizada por Jorge de Bustamante y editada por Pedro Bellero en Amberes en 1595. El código del ejemplar, por su parte, es una descripción abreviada de la edición, el ejemplar y la biblioteca que lo posee, de modo que se reseña en abreviatura la obra, el acrónimo de la biblioteca, el lugar de publicación y el año. Así, el código M.BXU.Amb.1595 se corresponde con el ejemplar de la mencionada traducción que se encuentra en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela.[7] De esta manera aparecen listadas las ediciones y los ejemplares en el sitio Web, lo que facilita una rápida identificación de las obras, las ediciones y los ejemplares dentro de las bibliotecas que los poseen.[8]

Museo de libros o biblioteca de imágenes: la *BDO* y los libros ilustrados en el mundo virtual

De manera concreta, el conocimiento de la edición de las obras del poeta romano que se deriva del trabajo intensivo de revisión de cada ejemplar en cada biblioteca visitada, lleva aparejado el conocimiento de las ilustraciones y, por tanto, del desarrollo del torrente de imágenes que ha producido el intento de acompañar con figuración los textos ovidianos, especialmente, el poema de las *Metamorfosis*, durante los siglos contemplados por el proyecto. La propia recopilación que hace Ovidio en su poema produce una transformación de los episodios mitológicos que se ve exponencialmente amplificada por la generación de versiones visuales, y por la constatación de que la imagen opera una nueva y especial transformación de los contenidos poéticos. Las historias del poema se convierten en escenas y motivos, acuñados por el tiempo y por los intentos de representación, que alcanzan cotas insospechadas de pertinencia y se instalan en las mentes de los artistas y de los lectores.

7. Dada la exigua información que se proporciona en el código del ejemplar se pueden producir raros casos de coincidencia entre los ejemplares de ediciones diferentes pero editadas en el mismo lugar y en la misma fecha. Para ello se han establecido sencillos métodos de desambiguación que consisten en la adición de dígitos o letras que marcan las diferencias. En este momento, están ya contempladas y subsanadas todas las posibles ambigüedades.
8. Lista de ediciones de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoediciones.php>.

Por este motivo, el tratamiento de las imágenes de las obras ilustradas de Ovidio en la *BDO* es detallado, no solo en la definición técnica, en la descripción física, o en el recuento y enumeración de las ilustraciones de cada edición, sino sobre todo en el análisis y la identificación de los temas de los episiodios representados, que completa la visualización individual y en conjunto de cada grabado y de la serie que constituye el programa figurativo de cada edición.

Esta mirada específica y comprensiva de la imagen, gracias a la transformación digital, resulta en la posibilidad de acceder al aparato figurativo de manera integral, esto es, poder visualizar en conjunto —y de manera prácticamente simultánea— todas las ilustraciones de una edición. Algo que no es ni nuevo ni privativo de la *BDO*,[9] pero que facilita de manera extraordinaria la comprensión del valor de las imágenes dentro del libro e invita a la reflexión. Esta presentación, por una parte, se convierte en un dispositivo de búsqueda temática más rápido y basado en la percepción visual, mientras que, por otra, muestra las relaciones entre las imágenes y la envergadura de la ilustración de cada edición prácticamente en un golpe de vista.

En el marco del proyecto, el estudio de las relaciones de la imagen con los textos en las obras de Ovidio se constituye, por su parte, en un tema de importancia capital por la propia naturaleza visual de las ediciones de las *Metamorfosis*, aunque el resto de las obras de Ovidio, de una manera desigual, también han merecido distintos tipos de ilustración y aparatos visuales para resaltar aspectos diversos de la creación del poeta. Las *Metamorfosis* editadas en Europa desde el final del siglo xv han desarrollado un carácter de manual o pequeña enciclopedia de temas y motivos poéticos —piénsese en la edición del primer incunable ilustrado de la obra en traducción francesa que imprime A. Verard en París en 1493, por primera vez bajo el título de la *Bible des Poètes*—, pero sobre todo de inspiración artística, como lo prueba la difusión de las creaciones producidas para la ilustración del texto que han acabado en los lienzos de los mejores pintores europeos de la época moderna. Este carácter de reservorio de ideas artísticas y de soluciones iconográficas que tienen las ilustraciones de las ediciones de las *Metamorfosis*, ha contribuido de manera especial a cambiar el valor de las ediciones del poema con grabados, pero, sobre todo, ha ayudado a difundir por una vía adicional las historias y los episodios concebidos por Ovidio, que han influido en la literatura de casi todos los siglos posteriores a la muerte del poeta.

Por esta razón, el conocimiento y la difusión visual de las ilustraciones constituyen en sí mismos unos motivos poderosos para modificar el acercamiento al

9. Este tipo de presentación constituye no solo la base de las simples presentaciones en galería u hoja de contactos de las páginas de buscadores de imágenes como Google imágenes, por ejemplo, pero resulta especialmente significativo y operativo en la propuesta del magnífico proyecto sobre libros de emblemas de la universidad de Glasgow, que desde el principio sirvió de inspiración para realizar un planteamiento similar en la BDO. Una muestra de este tipo de presentación de los contenidos iconográficos del libro es posible de encontrar en: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A31a>.

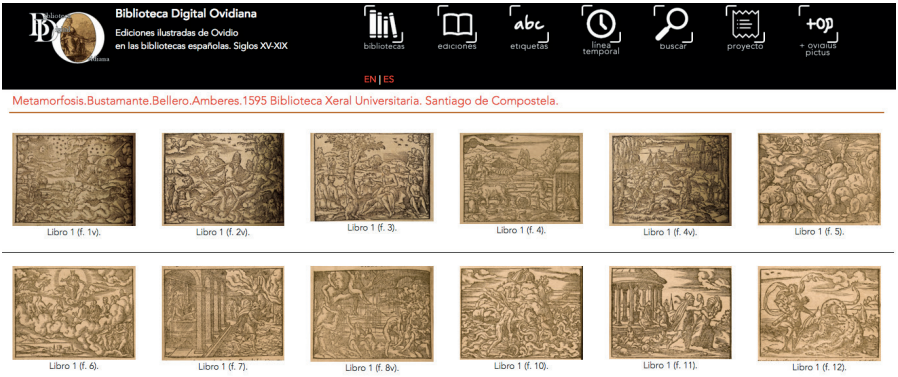


Figura 3.
Detalle de la galería de imágenes de *Biblioteca Digital Ovidiana* de la edición Metamorfosis.Bustamante.Bellero.Amberes.1595 (ejemplar de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela: M.BXU.Amb.1595).

libro ilustrado y la utilización de las herramientas virtuales para producir una nueva metamorfosis del libro. Como ya he expuesto en otra ocasión (Díez-Platas 2016: 29-32), la visualización de las ilustraciones y su consideración de manera individual convierten a la *BDO* en una biblioteca especial, que es, a la vez, una suerte de «museo virtual» en el que se pueden contemplar las imágenes por sí mismas, tal y como se perciben a través de la labor de los artistas que las utilizaron para crear propuestas similares en diferentes medios.

Pero no se trata de difundir sencillamente grabados o ilustraciones como imágenes sueltas y separadas de su continente, porque el momentáneo «museo virtual» en que se convierte la galería de imágenes de un ejemplar de la *BDO* no se desliga nunca de su contenedor: el libro. Este articula y organiza el programa iconográfico y da sentido a las relaciones entre las propias ilustraciones. Por otra parte, al mantenerse ligadas al libro, mostrando su posición en relación al texto y su relación con los contenidos literarios, las imágenes no solo están contextualizadas, sino sobre todo explicadas, porque para darles sentido cuentan con la información del texto, pero sobre todo con la del libro. Indudablemente, aunque unas líneas más arriba se ha afirmado la autonomía de la imagen en la percepción de los creadores, sin duda hay que admitir, que también de esta manera «textualizada» o, quizá mejor aún «libresca» fueron comprendidas por los artistas, que aprovecharon no solamente la información visual o iconográfica, sino en muchos casos se sirvieron del complemento del libro para repensar las creaciones.[10]

10. Un ejemplo paradigmático es el uso de las ediciones ovidianas que hizo Pedro Pablo Rubens para la realización del programa pictórico de la Torre de la Parada en Madrid (Alpers 1971).

De este modo, el acceso al libro ilustrado a través de los medios digitales que nos permite leer el texto,[11] conocer su realidad editorial, su historia material y su equipaje figurado produce el efecto de poder visitar la biblioteca y el museo de manera simultánea, una suerte de visión integral mejorada para aprehender significados de manera más efectiva.

Un estudio visual: *Las Transformaciones de Ovidio en lengua española* (Amberes, 1595) en la *BDO*

El planteamiento de la *BDO* como herramienta para la investigación se puede mostrar de manera detallada a través del estudio y tratamiento realizado con una edición ilustrada de la obra de Ovidio que constituye un caso especial para explorar varios aspectos en relación con el libro ilustrado, la difusión de la obra ovidiana y el valor iconográfico de la utilización de la imagen.

La obra en cuestión es la edición publicada en Amberes en 1595 por el impresor Pedro Bellero, que lleva por título *Las Transformaciones de Ovidio en lengua española, repartidas en quince libros, con las Allegorias al fin dellos, sus figuras, para provecho de los Artífices* (figura 4). Se considera la décimosegunda edición de la primera traducción española del poema ovidiano en el siglo XVI, que es una versión moralizada en prosa y se atribuye a Jorge de Bustamante. La obra tuvo un enorme éxito, de modo que se convirtió en la traducción al español más difundida durante todo el siglo, y se reeditó todavía cinco veces más durante el siglo XVII y una última en el siglo XVIII. De las 18 ediciones, la de 1595 es la única que va ilustrada.[12]

En las bibliotecas españolas se conservan doce ejemplares de esta edición, cuatro de ellos en la Biblioteca Nacional.[13] Hasta este momento, hemos consultado y estudiado ocho y ya están disponibles en el sitio Web las fichas y estudios

11. En el caso de la *BDO* la relación de la imagen no está contemplada de manera efectiva, porque no se digitaliza el libro completo. En cualquier caso, la posibilidad de establecer la relación de una determinada imagen con el texto al que acompaña, o con el texto original de la obra ovidiana, se propicia al facilitar la posición de la imagen en el libro, la parte del contenido (libro, canto, etc.) en la que se encuentra incluida y, de manera evidente, a través de la identificación del tema. En los casos en los que están disponibles en la ficha de cada ejemplar se proporciona un enlace a la copia digitalizada.

12. Sobre la traducción de Bustamante y sus ediciones, véase Carrasco Reija (1997).

13. Los ejemplares conservados son los siguientes: Córdoba, Montilla, Fundación Manuel Ruiz Luque (Ayuntamiento de Montilla), sign.: C.2.b./071; Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, sign.: Capitular, 18-1-33; Gerona, Ripoll, Biblioteca Pública Lambert Mata, sign.: R-10; Madrid, Biblioteca Nacional, sign.: R/25206; CERV.SEDÓ/8736; R/8723 (Digitalizada en BDH: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000187259&page=1>), y R/8927; Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, sign.: Inv. 2207; Madrid, Museo del Prado, Biblioteca, sign.: Cerv/173; Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, sign.: 18078; Madrid, Universidad Complutense, sign.: BH FLL30833. (Digitalizada: <http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B20978182>); La Rioja, Biblioteca privada.

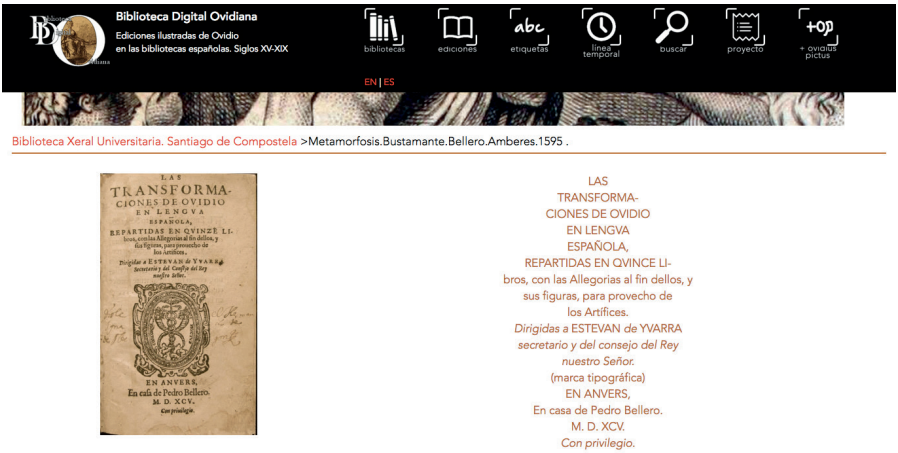
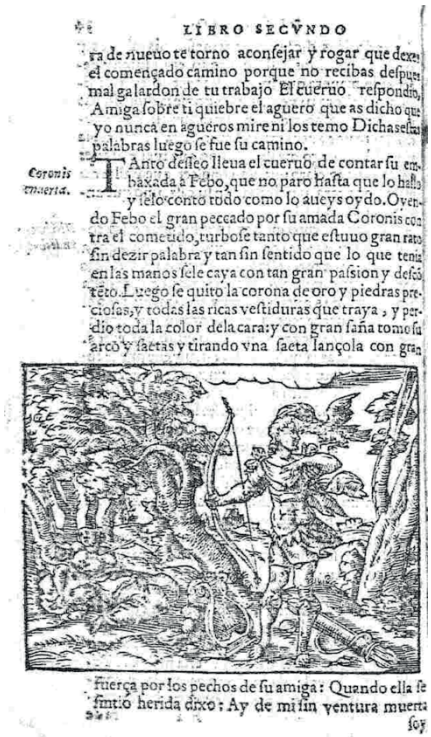


Figura 4.
Detalle de la portada y título de la edición Metamorfosis.Bustamante.Bellero. Amberes.1595 en la *BDO* (ejemplar del Museo del Prado, Madrid: M.MP. Amb.1595).

de cuatro: los ejemplares de la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela, el ejemplar de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, de la Universidad Complutense de Madrid, el de la biblioteca del Museo del Prado, y el de la biblioteca de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas de Madrid. El trabajo en las bibliotecas nos ha permitido comprobar las carac-terísticas de la edición y las peculiaridades de los ejemplares.

El rasgo más relevante de esta edición lo constituye, sin duda, su aparato figurativo. Al reseñar de manera específica esta realidad, se tiene en cuenta, tal y como se detalla en las fichas bibliográfico-iconográficas, no solo el hecho de que vaya ilustrada con numerosos grabados, que en este caso son xilografías, sino también la presencia de la imagen en otros puntos de la página, como las iniciales decoradas que aparecen al comienzo de cada libro.

Este aspecto está intrínsecamente relacionado con la reseña de la estructura y la disposición de la página, que constituye uno de los apartados del análisis de las características de la edición que nos revelan aspectos interesantes. El valor de las distinciones tipográficas, desde nuestro punto de vista, revela una jerarquización de la información que se ofrece a través de la composición de cada página, de la que la posición de la imagen es parte integrante. Esta edición, que presenta una composición simple y sin adornos, lleva el texto de la traducción en redonda, marcando con la cursiva las apostillas marginales que cumplen con la labor de señalar en el texto el inicio de los distintos temas en el desarrollo de las historias. Las apostillas que invaden los márgenes juegan visualmente con la colocación de la imagen (figura 5).


LIBRO SECVNDO

ra de nueuo te torno aconsejar y rogar que dexes el començado camino porque no recibas despues mal galardon de tu trabajo El cueruo respondio, Amiga sobre ti quiebre el aguero que as dicho que yo nunca en aguéros mire ni los temo Dichasestas palabras luego se fue su camino.

Coronis enamorada.

TAnto deseo lleua el cueruo de contar su embaxada à Febo, que no paro hasta que lo hallo y selo conto todo como lo aueys oydo. Oyendo Febo el gran peccado por su amada Coronis contra el cometido, turbose tanto que estuuo gran rato sin dezir palabra y tan sin sentido que lo que tenia en las manos sele caya con tan gran passion y desconcerto. Luego se quito la corona de oro y piedras preciosas, y todas las ricas vestiduras que traya, y perdio toda la color dela cara: y con gran saña tomo su arco y saetas y tirando vna saeta lançola con gran

fuerça por los pechos de su amiga: Quando ella se sintio herida dixo: Ay de mi sin ventura muerta soy

Figura 5.
Vista de página de la edición Metamorfosis.Bustamante.Bellero.Amberes.1595 (fol.34v).
Ejemplar digitalizado de la Biblioteca Histórica Marques de Valdecilla (UCM).

Las ilustraciones, que no van enmarcadas, se intercalan en el texto sin una posición fija, ya que se situan indistintamente en la parte inferior, media o superior de la página. Al tratarse de una edición en octavo (la mayor parte de los ejemplares miden en torno a los 16 centímetros), los grabados —que miden seis por ocho centímetros— sobrepasan la caja del texto e invaden el margen, hasta alinearse con las propias apostillas. De este modo, se establece entre ambos, grabados y apostillas, una equiparación en relación con el texto que no parece sencillamente de tipo compositivo, sino que más bien parece que la composición se realiza de esta manera para mostrar a través del equiparamiento visual una semejanza de la tarea de ritmar en el texto y servirle de complementos de la información.

Por lo que se refiere al aparato figurativo, esta edición se imbrica en la tradición de la ilustración profusa del poema, que pretende ofrecer una versión visual de la mayoría de las historias y episodios narrados en el texto. En las *Metamorfosis* se narran o exponen con mayor o menos detalle unos doscientos cincuenta episodios o historias mitológicas, y la edición de Amberes lleva una serie de ciento setenta y cinco grabados, algunos de los cuales resumen distintos

momentos de una historia o episodio, mientras que otros desglosan en varios grabados dos o tres momentos de una misma historia.

Este ritmo de representación no es una peculiaridad de esta edición ni responde a la versión que la traducción de Bustamante ofrece del texto ovidiano, ya que los grabados que la ilustran son fidelísimas copias de las planchas que el grabador alemán Virgil Solis (1514-1562) había realizado para acompañar a tres tipos de ediciones distintas del poema.[14] Sin embargo, los grabados de Solis tampoco respondían a las necesidades de las ediciones que los llevan como aparato figurativo, porque el juego del alemán es, a su vez, una reelaboración de las xilografías originales que hace el famoso grabador francés Bernard Salomon (ca. 1508-1561) para *La Métamorphose d´Ovide figurée*, una edición especial impresa en Lyon por Jean de Tournes en 1557.[15]

Las copias de la edición española se distinguen con dificultad de sus modelos alemanes, ya que algunas de las estampas de 1595 muestran el monograma *VS*, que constituía la firma de Virgil Solis, lo que hizo pensar en una reutilización de las planchas originales.[16] Sin embargo, el juego original no solo muestra el monograma del autor en muchas más planchas que el juego que aparece en la edición de Amberes, sino que además incorpora otras marcas de posibles grabadores del taller de Solis, que están ausentes en las planchas de la versión española. De este modo, los grabados que acompañan a la traducción de Bustamante se consideran obra de un autor flamenco anónimo.[17] El juego de grabados de este artista desconocido se utiliza el mismo año de 1595 en una edición muy similar en factura y concepción, que se imprime en la misma casa de Pedro Bellero (presentado en esta ocasión bajo su nombre flamenco Peeter Beelaert) y que contiene una traducción flamenca en prosa del poema ovidiano realizada por Johannes Florianus (Jan Blommaerts: 1522-1585).[18] Como la edición española,

14. El juego completo de los 178 grabados de Solis se utiliza por primera vez en 1563 para acompañar a tres ediciones diferentes de las *Metamorfosis* impresas por la compañía editorial constituida por Sigmund Feyerabend, Georg Rab (*Corvinus*) y los herederos de Weigand Han (*Gallus*) en Fráncfort del Meno: la edición latina de J. Mycillus, la versión latina resumida y alegorizada de J. Spreng, y los *Tetrasticha* de J. Posthius.

15. *Vide supra* nota 2.

14. El juego completo de los 178 grabados de Solis se utiliza por primera vez en 1563 para acompañar a tres ediciones diferentes de las *Metamorfosis* impresas por la compañía editorial constituida por Sigmund Feyerabend, Georg Rab (*Corvinus*) y los herederos de Weigand Han (*Gallus*) en Fráncfort del Meno: la edición latina de J. Mycillus, la versión latina resumida y alegorizada de J. Spreng, y los *Tetrasticha* de J. Posthius.

16. En Díez Platas y Monterroso Montero (1998) y en Díez Platas (2003), antes de haber realizado un estudio exhaustivo de las ediciones y ejemplares, la autora atribuye erroneamente a Virgil Solis las xilografías de la edición de Amberes.

17. Una propuesta ha sido identificarlo con el grabador holandés Christoffel van Sichen el Viejo (Henkel 1926-1927: 94).

18. Se trata de *Metamorphosis dat is, die herscheppinghe oft veranderinge, met veel schoone figuren verciert*, Antwerpen, typis Andreas Bax ten huyse Peeter Beelaert, 1595: Munich, Bayerische Sta-

la versión flamenca va acompañada de un juego de ciento setenta y cinco grabados, es decir, tres menos que el juego completo que les había servido de modelo, la serie de ciento setenta y ocho planchas de Solis.[19]

Esta circunstancia aproxima a ambas ediciones, ya que se aprecia que estaban concebidas de manera material como dos versiones de un mismo tipo de producto. Sin embargo, resulta especialmente relevante para mostrar la relación de texto con la imagen un curioso hecho que afecta a las dos. El juego de grabados que acompaña a la edición en español carece, como hemos dicho, de tres grabados: la ilustración del episodio del libro quinto que narra la petrificación de Fineo y sus compañeros en su lucha con Perseo; el grabado que ilustra el episodio del libro sexto en el que se representa el rapto de la ninfa Oritia por Boreas, y el que ilustra el episodio de la transformación de Metra en varias formas, que aparece en el libro octavo.[20] La edición flamenca carece igualmente de tres de los grabados de la serie completa, pero las xilografías faltantes no son las mismas que en la edición español, ya que en este caso, no aparece la ilustración para el episodio del libro primero en el que se describe la Edad de oro,[21] no cuenta tampoco con el grabado del libro segundo que muestra la transformación de las hermanas del infortunado Faetón, las Helíades que acabaron convertidas en árboles,[22] y no figura el grabado del libro catorce que representa la historia de Pico y Circe.[23] Sin lugar a dudas, este curioso caso de coincidencia divergente entre las dos traducciones de las *Metamorfosis* está motivada por el texto. La pieza de Bustamante no es una traducción literal del poema, sino más bien una versión amplificada al estilo de las moralizaciones que trufaron la obra desde bien temprano. Esta circunstancia condiciona la ilustración, si bien no se puede considerar que se busque una total consonancia entre los contenidos expuestos y los representados, ya que, como hemos visto, la serie no está hecha para el texto.[24]

No obstante, esta edición es un caso más de la reutilización constante de las creaciones visuales de los episodios de Ovidio, ya que aunque no se trate de copias exactas, la mayoria de las series dependen de creaciones anteriores y solo en determinados casos nos encontramos con ediciones que presentan un aparato figurativo

---

atsbibliothek, sign. 923657 A.lat.a. 1228; <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10171190.html>.

19. Las xilografías flamencas se vuelven a utilizar en una larga serie de ediciones flamencas que se imprimen en Amberes y Rotterdam a lo largo del siglo XVII, en 1608, 1615, 1619, 1631, 1637 y 1650 (Henkel 1926-1927: 94-95).

20. Las ilustraciones se corresponden con los números 60, 66 y 106 respectivamente de las ediciones alemanas de 1563.

21. Ilustración número tres de las ediciones alemanas de 1563 y de la edición española de 1595.

22. Ilustración número 23 de las ediciones alemanas de 1563 y de la edición española de 1595.

23. Ilustración número 176 de las ediciones alemanas y 163 de la edición española.

24. Estas diferencias se hacen evidentes a través del análisis de la influencia de la información de las ilustraciones por encima de la divergente información del texto de la edición. Una muestra muy interesante se encuentra en el trabajo de Sònia Boadas sobre el uso que hizo Lope de Vega de la edición española en la composicion de sus comedias mitológicas. Véase Boadas Cabarrocas (2016).

creado *ad hoc*, a las que podríamos denominar «ediciones principes iconográficas». Este sería el caso de la creación de Bernard Salomon, antepasada remota de las planchas de Amberes, a través de las creaciones de Solis. La serie francesa, a la que ya nos hemos referido antes, se realiza para crear una versión figurada del poema que prescinde de la literalidad del texto y pone en primer plano la imagen. Sin embargo, sus copias vuelven a integrarse en el texto del poema, y con ello la imagen prueba su labilidad, pues la serie de Solis se adapta, como vimos, a tres ediciones que ven la luz en 1563 y que son ediciones de distinta índole: una edición del texto latino original con comentarios,[25] un resumen amplificado con explicaciones de los episodios y alegorías[26] y una nueva reducción del texto a imagénes acompañadas por glosas o epigramas textuales que pretenden recoger a Ovidio y a la vez verter al latín y al aleman los contenidos de los episodios[27]. La serie constituida migra luego a estas traducciones editadas en Amberes, que presentan una versión extensa en distintas lenguas de la obra mitológica. Sin lugar a dudas, no parece que la adecuación o adaptación fuera mucho más alla de comprobar si el episodio estaba verdaderamente narrado o no en la edición en cuestión, para no alejar del texto la versión figurada e impedir la comprensión ampliada de las historias con la imagen, que probablemente resultaba fundamental posiblemente para los lectores menos versados. En la edición española, que tuvo un gran relieve y una enorme utilización, a pesar de no ser un gran producto editorial ni un libro de valor intrínseco por su edición material, resulta evidente que, gracias al tamaño reducido del libro y del texto y con unos grabados más grandes que la caja del texto, la imagen se enseñorea de la página y se convierte en una importante transmisora de los contenidos narrados.

En la presentación de esta edición en la *BDO*, este aspecto de extraordinaria importancia para la comprensión del valor del libro y su percepción queda, sin embargo, momentáneamente anulado al posibilitar un acceso diferente que modifica la mirada sobre el libro: la contemplación de la galería del imágenes (figura 3). Esta presentación de conjunto de la serie completa y ordenada de los grabados tiene como cometido mostrar la profusión de la ilustración, pero sobre todo de dar

25. Pvb. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV: In singulas quasque Fabulas Argumenta / Ex postrema Iac. Micylli Recognitione. Impressvm Francofvrti: Apvd Georgivm Coruinum, Sigismundum Feierabent, & haeredes Vuigandi Galli, 1563.

26. METAMORPHOSES OVIDII, ARGVMENTIS QUI//dem soluta oratione, Enarrationibus autem & Allegoriis Elegiaco uersu accuratissime expositae, summaque diligentia ac studio illustratae, per M. IOHAN. SPRENGIVM AVGVSTAN. una cum uiuis singularum transformationum Iconibus a Virgilio Solis, eximio pictore, delineatis. Frankfurt: G. Coruinus, S. Feyerabent, & haeredes VVygandi Galli, 1563: <http://ovid.lib.virginia.edu/spreng/OVIM009.html>.

27. IOHAN. POSTHII/ GERMERSHEMII TETRASTI-/CHA IN OVIDII METAM. LIB. XV QVI-/bus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss./& iam primum in lucem editae/Schöne Figuren / auß dem fürtrefflichen/Poeten Ouidio / allen Malern / Goldtschmiden /vnd Bildthauwern / zu nutz vnd gutem mit fleiß gerissen durch/Vergilium Solis / vund mit Teutschen Reimen kürtzlich erkläret / dergleichen vormals im Druck nie/außgangen / Durch/Johan. Posthium von Germerßheim/ CVM GRATIA ET PRIVILEGIO CAESAREO/M. D. LXIX: <https://archive.org/stream/iohanposthiigerm00post#page/n0/mode/2up>.

cuenta de la estructura del programa iconográfico que supone la versión visual. Gracias a la visión panorámica del conjunto, sin necesidad de hojear el libro página a página, se aprecia, por ejemplo, el número de imágenes asociadas a cada libro y el número de grabados dedicados a ilustrar episodios complejos. De este modo se comprende la estructura de la versión figurada y la cantidad de información visual que se asocia a cada libro.

Asimismo, se constatan las carencias significativas en la estructura figurativa en relación con la estructura de la información textual. En el caso de la ilustración de esta edición, ya hemos indicado que carecía de tres grabados que formaban parte de la serie modelo realizada por Solis. Sin embargo, esta falta solo se puede constatar comparando ambos juegos de grabados. En cambio, resulta más importante poder comprobar la falta de imágenes para ilustrar episodios relevantes y bien conocidos en la tradición ilustrativa, como es el caso de la historia de Aracne, la tejedora lidia que reta a la diosa Minerva y termina metamorfoseada en araña. Esta historia, que marca el inicio del libro VI en la mayoría de las series figuradas de los episodios del poema, es una pieza esencial desde el punto de vista del texto ovidiano y, por añadidura, es la inspiración de una de las obras artísticas más destacadas de la pintura del Siglo de Oro, *Las hilanderas* de Velázquez. La interpretación velazqueña, no obstante, no procede ni reproduce ninguno de los modelos visuales que representan el episodio en las ediciones ovidianas. La significativa ausencia, sin embargo, no es sino una carencia heredada del modelo de Solis y, en última instancia, de la serie de Salomon, ya que el grabador francés no realizó ningún grabado para la historia[28] y, en consecuencia, el fallo del modelo se perpetuó en las copias. La ausencia de una versión figurada del episodio en una edición visualmente tan importante como la española de 1595 fue seguramente significativa desde el punto de vista de la creación artística.

En definitiva, como ya hemos adelantado, es precisamente la herramienta de análisis de la figuración de la *BDO* que, por una parte, individualiza las imágenes extrayéndolas de su contexto en el libro y, por otra, las reúne para mostrarlas en una galería virtual, lo que permite un acercamiento distinto al libro ilustrado, facilitando la investigación de la vida de los episodios representados para comprender, entre otras cosas, la razón por la que una serie de historias tuvieron una relevancia menor en el conocimiento y en la difusión por medios visuales. En el caso de la edición de Amberes, nos permite contemplar desde la imagen la versión española del influjo de la *Aetas Metamorphoseos.*

28. La carencia se subsana en la versión italiana de la edición de Salomon que realiza Gabriello Simeoni y que ve la luz en Lyon en 1559. La nueva edición amplía y corrige la edición francesa incorporando ocho grabados más entre los que se cuenta una xilografía para la historia de Aracne (ilustración número 76, p. 88). Una copia digitalizada se puede consultar en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72174q/f2.planchecontact>.

Bibliografía

Alpers, Svetlana, *The Decoration of the Torre de la Parada, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Parte IX, Bruselas, Arcade Press, 1971.

Boadas Cabarrocas, Sònia, «Los grabados de Virgil Solis: una fuente iconográfica para las comedias mitológicas de Lope de Vega», *Hispanic review,* 4 (2016), 427-457.

Carrasco Reija, Leticia, «La traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Luis Gil*, vol. II, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997, 987-994.

Díez Platas, Fátima, «Researching Illustrated Books in Art History: A Brief History of the Biblioteca Digital Ovidiana Project», *Dynamic Research Support for Academic Libraries*, ed. Starr Hoffman, Londres, Facet Publishing, 2016, 21-32.

—, «Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio iconográfico de las *Metamorfosis* figuradas del XVI», eds. Mª C. Folgar de la Calle, A. E. Goy Diz y J. M. López Vázquez, *Memoria Artis. Studia in memoriam Mª Dolores Vila Jato,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, vol. I, 2003, 247-267.

Díez Platas, Fátima y Meilán Jácome, Patricia, «De texto con imágenes a imágenes con texto: la confusa transformación de las *Metamorfosis* ilustradas en la primera mitad del s. XVI», *Omnia Mvtantur. Canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en les seves llengues i en el seu llegat*, eds. E. Borrell Vidal y O. de la Cruz Palma, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, vol. II, 2016, 275-283.

Díez Platas, Fátima y Monterroso Montero, Juan Manuel, «Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago», *Semata. Ciencias Socials e Humanidades,* 10 (1998), 451-472.

Díez Platas, Fátima *et al.*, «Mitos de libro: la ilustración de las *Metamorfosis* de Ovidio en las ediciones españolas del siglo XVI», *Imagen y Cultura. La Interpretación de las Imágenes como Historia Cultural*, eds. R. García Mahíques y V. F. Zuriaga Senent, Biblioteca Valenciana, Valencia, Gandía, Universitat Internacional de Gandía, vol. I, 2008, 549-562.

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.

Henkel, Max Ditmar, «Illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Berlín/Leipzig, 1926-1927, 58-144.

El portal BIDISO: pasado, presente y futuro inmediato. Un ejemplo de evolución en aplicaciones de las HD[1]

Nieves Pena Sueiro
Universidade da Coruña
nieves.pena.sueiro@udc.es

Recepción: 03/04/2017, Aceptación: 04/05/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
El portal BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro), creado por el SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el estudio de la Literatura Áurea Española – Universidade da Coruña), proporciona fuentes de investigación en Literatura, Historia, Historia de la imprenta, de la lectura y bibliotecas de los siglos XVI y XVII. BIDISO da acceso a bases de datos y ediciones digitalizadas (facsímiles y textos transcritos) de libros de emblemas españoles, relaciones de sucesos, polianteas (enciclopedias del Siglo de Oro) e inventarios de bibliotecas del período áureo. En este trabajo se presenta un panorama de la evolución en las aplicaciones de Humanidades Digitales en las líneas de investigación del SIELAE, una descripción de los recursos que en la actualidad se ofrecen a través del portal BIDISO y un adelanto de algunos nuevos, que están en desarrollo, como muestra de la importancia de aunar investigación tecnológica y humanística para el avance del conocimiento.

Palabras clave
BIDISO; emblemática; relaciones de sucesos; polianteas; inventarios; bibliotecas del Siglo de Oro; Humanidades Digitales

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Biblioteca Digital Siglo de Oro 5* (BIDISO 5) FFI2015-65799-P (01/01/2016 a 31/12/2019) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y los fondos FEDER, y se integra en el Grupo de Investigación HISPANIA (G000208) de la Universidade da Coruña.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.264

Abstract
The BIDISO portal: Past, present and immediate future. An example of evolution in DH applications
The BIDISO portal (Spanish Golden Age Digital Library), created by the Interdisciplinary Seminar for the Study of Spanish Golden Age Literature (SIELAE) of the University of A Coruña, Spain, provides research sources in the fields of literature, history, history of printing and libraries of the sixteenth and seventeenth centuries. BIDISO provides access to databases and digitized editions (facsimile and transcribed texts) of Spanish emblem books, news pamphlets, polyantheae (Golden Age encyclopedias) and library inventories. This paper presents an overview of the evolution of the BIDISO research lines, a description of the resources currently offered at our sites and a preview of the new tools we are developing. They are considered as a example of the importance of combining technological and humanistic research for the development of knowledge.

Keywords
BIDISO; Spanish Golden Age; emblem books; news pamphlets; polyantheas; library inventories; digital humanities

Mutuum auxilium
A. Alciato, *Emblemata,*
Ausburg, 1531 [emblema 161].

BIDISO, Biblioteca Digital del Siglo de Oro, es el portal que integra cuatro bibliotecas digitales creadas por el Seminario Interdisciplinar para Estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE),[2] de la Universidade da Coruña (Espa-

2. El SIELAE fue creado por la profesora Sagrario López Poza, catedrática de Literatura de la UDC, a principios de los años noventa. Desde entonces, más de cincuenta personas han estado involucradas en los trabajos que se han acometido gracias a diez proyectos de investigación subvencionados en concurrencia competitiva a nivel autonómico y estatal. El enfoque de estos proyectos fue, desde sus inicios, interdisciplinar, y se caracterizó por la aplicación de herramientas informáticas a las labores humanísticas y por la difusión gratuita de los resultados de investigación a

ña). El portal ofrece diferentes recursos y colecciones sobre las siguientes líneas de investigación: literatura emblemática hispánica, relaciones de sucesos de los siglos XVI-XVIII, repertorios y misceláneas de erudición humanística (polianteas, florilegios, enciclopedias y diccionarios de lugares comunes, etc.) y, por último, inventarios y bibliotecas del Siglo de Oro.

BIDISO se puso en línea en julio de 2013, proporcionando acceso libre a las bibliotecas digitales creadas y mantenidas por el grupo[3] a lo largo de más de veinte años, y brindando fuentes para la investigación en Literatura, la Historia del libro y las bibliotecas, la Historia del periodismo, la Historia del Arte y la Historia de la cultura española de la Edad Moderna. Desde el portal se puede acceder a bases de datos fruto del análisis experto, bibliografía, ediciones digitalizadas (facsimilares y de textos transcritos) e imágenes que tienen que ver con los temas indicados.

Figura 1.
Interfaz pública, Portal BIDISO.

---

través de Internet. Paulatinamente el equipo fue atendiendo a varias líneas de investigación como resultado de la concesión consecutiva desde 1993 de proyectos de investigación subvencionados por la Xunta de Galicia, el Gobierno de España (Plan Nacional I + D, Plan Nacional I+D+I) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), dirigidos por la profesora Sagrario López Poza, primero, y la profesora Nieves Pena Sueiro, en la actualidad, y en colaboración con el Laboratorio de Bases de Datos de la UDC, dirigido por Nieves R. Brisaboa, especializado en bases de datos y sistemas de información, bibliotecas digitales y recuperación de información, de textos y estructuras avanzadas y algoritmos de compresión e indexación y sistemas de información geográfica. Para conocer un poco más sobre la historia del SIELAE y sus bibliotecas digitales puede consultarse los trabajos presentados por Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro y Carlota Fernández Travieso en el *I Congreso de Humanidades Digitales Hispánicas* celebrado en A Coruña en julio de 2013 (*vid*. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro 2014).

3. El grupo de investigación ha desarrollado más de 25 aplicaciones (programas informáticos o *software*) *ad hoc*, es decir, realizadas a medida para dar soporte a las necesidades de almacenamiento de la información y ajustarse a los requisitos de presentación y gestión. Estas aplicaciones permiten la gestión y consulta de todos los recursos (bases de datos, textos, imágenes, herramientas de administración y consulta, etc.) en acceso abierto.

Los campos de conocimiento de los que se ocupan las cuatro bibliotecas digitales (literatura emblemática, relaciones de sucesos, polianteas, inventarios y bibliotecas del Siglo de Oro) integradas en el portal BIDISO estuvieron, durante largo tiempo, desatendidos por la crítica, fundamentalmente porque requieren tareas de grupos multidisciplinares que hasta hace relativamente poco eran difíciles de formar. En el primer suplemento a la *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. 3/1, *Siglos de Oro: Barroco*, Aurora Egido (1992), coordinadora del volumen, manifestaba la gran laguna que existía en los estudios sobre relaciones de sucesos y emblemática. El grupo SIELAE, dirigido por Sagrario López Poza, trabajó para contribuir al avance en la investigación sobre estos temas; sin abandonar los métodos analíticos, críticos o especulativos que caracterizan al área de conocimiento de la Filología Hispánica, consideró que era fundamental respaldar con datos los estudios humanísticos y, para ello se sirvió de las posibilidades que ofrecían las tecnologías de la información. Aunque el detalle del proceso y fases de los diferentes proyectos puede verse en algunos trabajos ya publicados (López Poza y Saavedra Places 2014; Pena Sueiro y Álvarez García 2014; y Fernández Travieso 2014) dibujaremos aquí un breve panorama histórico para mostrar la evolución y progresos en las líneas de investigación de las que nos ocupamos a lo largo de dos décadas. Finalmente, mostraremos un avance de los nuevos recursos en los que estamos trabajando.

La primera línea de investigación de la que se ocupó el SIELAE fue la Literatura Emblemática. El campo de la Emblemática, del que en España se habían comenzado a interesar desde el área de la Historia del Arte,[4] gozó de gran interés a partir del *Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, organizado por Sagrario López Poza en 1994, a quien, posteriormente, *The Society for Emblem Studies* encargó la organización del *Sixth International Emblem Conference* (A Coruña, 2002). La propia López Poza, siguiendo la estela de investigadores internacionales como Giuseppina Ledda, se había propuesto un estudio completo de los libros de emblemas, como género literario y editorial, atendiendo a todas las partes que lo forman: *pictura,* lema o mote, epigrama y declaración, con todas las implicaciones que esto supone (aunar conocimientos de latín, retórica, métrica, estilos oratorios, arte, etc.). Para ello formó un equipo multidisciplinar y solicitó un proyecto de I+D autonómico, que consiguió financiación, y así comenzó la tarea. Para disponer de los libros de emblemas españoles (en sus distintas ediciones, cuando hubo más de una) se acometió en 1993 un complejo proceso de digitalización de microfilms, porque los originales estaban en bibliotecas dispersas y lejanas. Una vez que se consiguieron copias digitalizadas de las obras, los distintos equipos del grupo realizaban el análisis de las distintas partes que, por su especialización, les habían sido encomendadas. Fue entonces cuando la profesora López Poza, en una actitud visionaria, acudió a la Facultad de Informática en busca de información y ayuda sobre bases

4. Véanse los trabajos de Santiago Sebastián, Julián Gállego, etc.

de datos, y, tras entablar conversaciones con la profesora Nieves R. Brisaboa, decidieron emprender un trabajo conjunto. Tras muchas reuniones para analizar qué se necesitaba, se consideró que era fundamental para obtener resultados precisos y objetivos diseñar una serie de bases de datos y desarrollar aplicaciones *ad hoc* para alimentarlas con los elementos que considerábamos pertinentes en cada una de las partes de cada emblema. Una vez diseñadas esas bases de datos y aplicaciones locales, se instalaban en portátiles o en ordenadores personales, que cada miembro del equipo alimentaba, para luego reunir esa información en una base de datos central. La democratización del uso de Internet a finales de los años noventa y las inmensas posibilidades que ofrecía, sobre todo en la facilidad de comunicación y de acceso a la información y las ventajas de trabajar en línea, dieron lugar a importantes cambios en las metodologías. El SIELAE vio así la oportunidad de crear una página web para presentar al grupo, ofrecer información sobre las líneas de investigación del equipo, y una bibliografía sobre el tema. Posteriormente, se solicitó al equipo de Informática la creación de una herramienta de administración que permitiese el trabajo simultáneo de los miembros del equipo y la alimentación automática de la base de datos central, lo que suponía un gran ahorro de tiempo y sobre todo, obviar la pesada tarea de volcado de datos, supervisión y control de redundancias y/o repeticiones. Un poco más tarde, se diseñó una interfaz de usuario para permitir al interesado consultar las fuentes y los resultados de nuestras investigaciones, y en 2001 se publicó. Este fue el complejo proceso que dio lugar a la creación de la Biblioteca digital de Emblemática,[5] tal y como la conocemos en la actualidad, que engloba las siguientes páginas web, bases de datos y bibliotecas digitales sobre el tema

— La Biblioteca digital de Emblemática Hispánica, que ofrece digitalización facsimilar, transcripción parcial y estudio de veintisiete Libros de emblemas españoles de los siglos XVI y XVII de los que se ha extraído una amplia colección de datos de interés para diversas áreas de conocimiento implicadas en la cultura de los siglos XVI y XVII: motes de los emblemas (en la lengua de origen —generalmente en latín— y su traducción al español), descripción de las *picturae* y su significado, transcripción del epigrama, resumen de la glosa, palabras clave, autoridades, *exempla*, etc.
— La Biblioteca Digital de Libros de Emblemas Traducidos al español, que contiene textos transcritos, páginas digitalizadas y otra información sobre cinco Libros de emblemas escritos en otras lenguas y traducidos al español.
— El Catálogo de ediciones digitales de libros de emblemas y obras afines accesibles en Internet / DEBOW (Digital Emblem Books on Web), que ofrece fichas de ediciones de libros de emblemas u obras afines con uno o más ejemplares disponibles en Internet en formato digital y los enlaces correspondientes (a 2014 ejemplares).

5. Véase el sitio web: <http://www.bidiso.es/Emblematica/>.

Figura 2.
Biblioteca Digital de Emblemática.

El origen de otra de las bibliotecas más antiguas de las que se ocupó el SIELAE se sitúa en 1994 y tuvo como germen la colaboración del equipo de investigadores de Humanidades y un equipo de la Facultad de Informática, para elaborar una base de datos relacional para la catalogación de relaciones de sucesos en la Edad Moderna. De esta cooperación surgió un proyecto de investigación interdisciplinar del que nació el *Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos* (CBDRS), además de diferentes publicaciones, resultado de la investigación tecnológica o humanística (además de varias tesinas y tesis).

Debemos señalar que hasta que creamos el Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos no existía un catálogo general que reuniese las relaciones en su período de existencia; solo existían catálogos que cubrían diversos aspectos de su estudio (Pena Sueiro 2001). Poco a poco a la base de datos inicial, que fue ampliándose y mejorando, se sumaron funciones y aplicaciones paralelas en un proceso de aprendizaje y mejora continua y sustancial de su funcionamiento y eficacia. En el año 1996 se publicó una página web, el *Boletín informativo de Relaciones de sucesos*, con información del grupo de investigación, así como un estado de la cuestión y una bibliografía sobre el tema, que se actualizaba constantemente. El catálogo, que se alimentaba desde ordenadores locales que nutrían a una gran base de datos central (en un proceso similar al que seguíamos para la literatura emblemática), se fue ampliando con el tiempo y en el año 2001 se creó una aplicación de gestión a través de Internet, de acceso privado, solo para miembros y colaboradores autorizados del proyecto, que permitía alimentar o supervisar la base de datos simultáneamente, lo que facilitó mucho el trabajo; al tiempo, se creó una interfaz pública, enlazada a la página web, que permitía dos modalidades de búsqueda de relaciones de sucesos: búsqueda sencilla (búquedas

generales en una selección de campos por palabras o fragmentos de palabra), y búsqueda avanzada (dotada de unas posibilidades de búsqueda muy amplias, pudiendo recuperar relaciones por una variedad de campos inusitados en otras interfaces, como, por ejemplo, por fecha del acontecimiento narrado, o por lugares donde sucedieron los hechos, tipología de la relación, etc.). La interfaz de búsqueda se complementó con unos «consejos para realizar las búsquedas» muy útiles para personas que habitualmente no usan bases de datos y no saben usar los caracteres comodines, tan útiles cuando tratamos con textos del Siglo de Oro, en los que una misma palabra puede escribirse de diversas maneras.

Al tiempo que se implementaban esas mejoras tecnológicas, el catálogo enriqueció notablemente su contenido, pues el grupo estableció acuerdos o convenios con varias bibliotecas históricas, que conservan fondo antiguo, entre las que destacan por el número de relaciones la Biblioteca Colombina de Sevilla, la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, o la Biblioteca de la Universidad de Barcelona (fondo histórico), que permitieron reproducir digitalmente los ejemplares de relaciones de sucesos y añadir esas reproducciones a CBDRS. Además, recibimos donaciones de documentos de prestigiosos investigadores que han confiado en el buen hacer del grupo. Este es el caso de María Cruz García de Enterría, quien al jubilarse como profesora de la Universidad de Alcalá de Henares, nos donó todos sus materiales, fichas y abundantes fotocopias de pliegos que consiguió durante muchos años en bibliotecas de todo el mundo. Trevor Dadson legó sus fichas de relaciones de sucesos en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. La dra. Mercedes Agulló y Cobo donó al grupo las fichas utilizadas en sus investigaciones, pioneras en la catalogación de relaciones de sucesos. Todo ese material ha sido catalogado por el SIELAE y se custodia en formato físico y digital.

En el año 2013, cuando ya se habían desarrollado otras líneas de investigación en el grupo, como se comentará más adelante, la página web informativa, desde la que se daba acceso al CBDRS, sufrió algunos cambios, mejoras y actualizaciones para integrarse en el portal BIDISO, como *Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos*. En la actualidad, esta biblioteca digital da acceso a información sobre el tema, ofrece un estado de la cuestión, boletines informativos anuales y una bibliografía específica, al tiempo que integra el *Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos* (CBDRS) que se ha constituido en una de las herramientas más útiles y más usadas de BIDISO. Esta base de datos ofrece la localización de miles de ejemplares de estos documentos, y la identificación de ediciones; reúne datos bibliográficos de obras, ediciones y ejemplares, añadiendo además en muchas ocasiones reproducción de textos (facsimilar o transcrita) e imágenes.

Ha de tenerse en cuenta que la utilidad y la flexibilidad a la hora de recuperar los datos almacenados fue premisa fundamental a la hora de elaborar el catálogo. En la actualidad se ofrece una información muy rica, que, de no existir un catálogo informatizado, difícilmente podría obtenerse, bien por ser muchos los datos que se manejan, por desconocimiento del lugar de conservación de los documentos, por encontrarse lejos, por ser cara su reproducción, o porque es necesario invertir un

Figura 3.
Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos.

período largo de tiempo para llegar a conseguir esa información. Así, por ejemplo, el CBDRS nos permite saber, además de información sobre lugares y años de edición y ejemplares conservados, qué relaciones se publicaron sobre un suceso acontecido en un período de tiempo determinado, y dónde se conservan ejemplares, y, además, obtener reproducción de los documentos.

Ha de tenerse en cuenta que la utilidad y la flexibilidad a la hora de recuperar los datos almacenados fue premisa fundamental a la hora de elaborar el catálogo. En la actualidad se ofrece una información muy rica, que, de no existir un catálogo informatizado, difícilmente podría obtenerse, bien por ser muchos los datos que se manejan, por desconocimiento del lugar de conservación de los documentos, por encontrarse lejos, por ser cara su reproducción, o porque es necesario invertir un período largo de tiempo para llegar a conseguir esa información. Así, por ejemplo, el CBDRS nos permite saber, además de información sobre lugares y años de edición y ejemplares conservados, qué relaciones se publicaron sobre un suceso acontecido en un período de tiempo determinado, y dónde se conservan ejemplares, y, además, obtener reproducción de los documentos.

El CBDRS, gracias a la unión de las Humanidades con los últimos avances tecnológicos, reúne una detallada información fruto del análisis experto, datos, imágenes y textos, que ofrecemos de manera gratuita con un solo *click* (algo impensable cuando comenzamos a trabajar en su diseño, hace más de veinte años).

Como puede comprobarse, el CBDRS ha evolucionado al mismo tiempo que el desarrollo tecnológico. Los principales logros desde 1994, son:

— Progreso cuantitativo: incremento progresivo del número de obras, ediciones y ejemplares localizados, ofreciendo en la actualidad los siguientes: 6.104 obras, 6.424 ediciones, 9.998 ejemplares conservados en 277 bibliotecas de Europa, América y Asia. Además, se ofrece reproducción facsimilar digital de 2.392 ejemplares.
— Progreso cualitativo: como resultado de la incorporación de los datos de importantes fondos de Relaciones del siglo XVI (colección de relaciones gó-

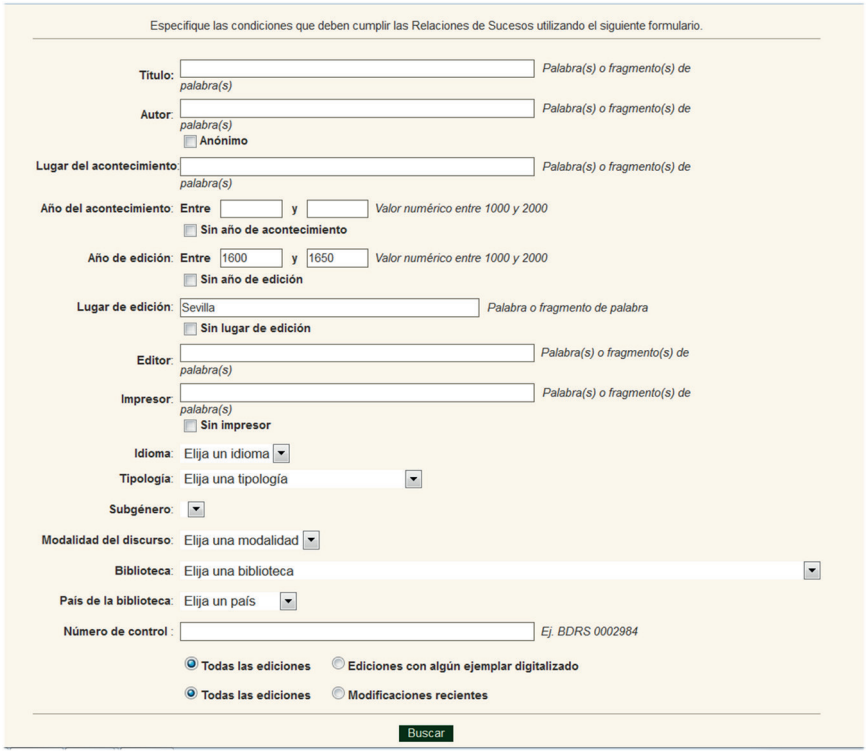


Figura 4.
Interfaz de usuario para la búsqueda avanzada de relaciones de sucesos.

ticas del Palau de Peralada, Biblioteca de Catalunya, etc.) y de los registros de bibliotecas de gran valor como la que reunió el Duque de T'Serclaes de Tilly, que conserva joyas bibliográficas y ejemplares únicos, cuyos datos pueden consultarse en parte desde el CBDRS (Gonzalo García 2014).

— Interoperabilidad y flexibilidad: el estudioso, que hasta hace poco tenía que buscar información en catálogos en forma de fichas, a veces manuscritas o mal catalogadas, puede ahora obtener los mismos datos (y a veces más completos) en unos minutos gracias al catálogo digital, lo que permite no solo la rapidez en el acceso a los datos resultados de la búsqueda, sino, sobre todo, la posibilidad de cruce de datos y consultas flexibles, que dan lugar a información mucho más rica.

El CBDRS posibilita el acceso a un corpus extraordinario, que puede servir de base a numerosos estudios, principalmente porque facilita la accesibilidad a la localización y, en ocasiones, a la reproducción de los textos. El CBDRS es también un objeto de trabajo, pues hace necesaria la precisión

bibliográfica, el estudio de las piezas, requiere de revisiones bibliográficas y de desarrollo informático. Asimismo, podemos augurar que el uso de estándares de información (TEI), y el uso de plataformas de publicación de información geográfica en Internet ofrecerá una serie de ventajas que favorecen el estudio de la literatura y cultura de la Edad Moderna, ya que, de un modo asequible y automático, permiten manejar, ver, comprender, cuestionar, interpretar y visualizar datos espaciales referenciados (por ejemplo, los datos relacionados con la circulación de las noticias), revelando relaciones, patrones y tendencias en forma de mapas temáticos.

La tercera línea de investigación del grupo, el estudio de las Enciclopedias, florilegios o polianteas, dio lugar en 1998 a la creación de una página web sobre el tema, que reunía información y bibliografía y que se completó con una base de datos que recogía ediciones de estas obras, que más tarde se convertiría en la actual Biblioteca Digital Poliantea. Las polianteas fueron las principales fuentes de erudición a que acudían los poetas, oradores, escritores, sacerdotes… de los siglos XVI-XVII, bien en busca de motivos de invención o para ornar con autoridades y *exempla* sus discursos. Estas obras contienen definiciones y clasificaciones, apólogos, adagios, sentencias, apotegmas, símiles, alegorías, refranes, etc. reunidos y organizados según distintas taxonomías y criterios diferentes, por lugares comunes o alfabéticamente. Puede decirse que eran en los siglos XVI y XVII el *Google* y la *Wikipedia* de nuestros días, a las cuales acudían poetas, oradores, escritores o sacerdotes en busca de fuentes de erudición. Su producción fue fecunda gracias a la iniciativa de la imprenta y la demanda de estas herramientas de trabajo para suplir al cartapacio personal (*codex excerptorius)* que todo estudiante había de aprender a realizar, según sabemos por las indicaciones que dan Erasmo (*De copia verborum et rerum libri duo, 1525)*, Luis Vives (*De tradendis disciplinis, seu de institutione Christiana,* 1531), Miguel de Salinas (*Rhetorica en lengua castellana,* 1541), Lorenzo Palmireno (*El estudioso de aldea*, 1568), o Justo Lipsio (*Epistolica Institutio,* 1587) para extraer de las lecturas el máximo aprovechamiento, seleccionando fragmentos y copiándolos de forma organizada para un uso ulterior. Las polianteas —la mayoría en latín— suelen ir provistas de copiosos índices y suponen una gran ayuda hoy para quienes, como estudiosos y editores de textos áureos, desean deshacer el camino que llevó a un escritor a utilizar ciertos materiales como fuente de su creación y poder estimar así en su justa medida el grado de erudición del autor estudiado o los procedimientos o metodología que empleaba. Pero cualquier interesado en acceder a estas obras se encuentra con enormes dificultades en el uso de este material, porque en rarísimas ocasiones ha sido reeditado. Actualmente puede consultarse en la Biblioteca Digital Poliantea una bibliografía secundaria de 562 fichas que corresponden a repertorios y estudios. Hemos catalogado 135 ediciones (accesibles a través de 176 enlaces a ejemplares digitalizados) de obras de esta naturaleza que se han incorporado en el apartado bibliografía primaria.

Figura 5.
Biblioteca Digital Poliantea.

La biblioteca más joven creada por el grupo es IBSO: Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro, que concreta otra de las áreas de investigación de nuestro interés. IBSO es una de las aplicaciones a las que se accede gratuitamente a través del portal BIDISO. Se trata de una compleja base de datos relacional (Fernández Travieso 2014) en la que el grupo SIELAE comenzó a trabajar en 2007. El equipo, formado por especialistas en Bibliografía, ingenieros informáticos y filólogos, tuvo que enfrentarse a una tarea compleja en el diseño conceptual e implementación de la base de datos, el diseño y herramientas de administración de la biblioteca digital y la interfaz pública, que da acceso a una gran cantidad de información.

IBSO reúne y cruza la siguiente información sobre la cultura áurea que habitualmente hallamos dispersa:

1. Listas de libros mencionados en inventarios de bibliotecas que existieron en el Siglo de Oro y, de ser posible, las identificaciones de los impresos mencionados con una obra, una edición e incluso, a veces, el ejemplar descrito en el inventario y la biblioteca en que se encuentra hoy. Los inventarios originales (manuscritos o impresos) suelen describir muy parcialmente un ejemplar de una edición de una obra.
2. Obras de autores de este periodo y las ediciones de sus obras.
3. Las lecturas mencionadas en obras del siglo XVI o XVII que se recomendaban para adquirir pericia en ciertos temas (en letras humanas, en orato-

Figura 6.
Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro.

ria, en pintura, etc.) y sus identificaciones, lo que en IBSO se denomina «Bibliotecas ideales».

4. Las fuentes que un determinado autor cita con detalle en sus propios textos y las que sabemos que manejó porque dejó rastros físicos (como su firma o notas) en ejemplares que conservamos, lo que en IBSO se conoce como «Bibliotecas hipotéticas».

Hacer acopio de toda esa información sobre obras, ediciones, usuarios, poseedores, etc. tiene como finalidad, por una parte, ofrecerla a los investigadores en un único sitio web, ahorrándoles la consulta de una diversidad de fuentes; por otra parte, cruzando toda esa información, queremos obtener, por ejemplo, indicios de la popularidad de una obra, si esta se repite en varios inventarios de bibliotecas del Siglo de Oro; saber fácilmente cuántas ediciones hay de una obra, incluyendo aquellas que se publicaron bajo un título global que no corresponde siempre con lo que el investigador introduce para hacer la búsqueda (por ejemplo, a ediciones de obras que se incluyen en un volumen de obras completas de un autor); saber qué obras recomendadas en una biblioteca ideal determinada han sido citadas por un autor concreto; cuántas obras de una determinada materia se encontraban en las bibliotecas del Siglo de Oro que conocemos, etc. En definitiva, IBSO puede ofrecer resultados especialmente ricos en información para los investigadores que realizan tareas de edición filológica de obras del Siglo de Oro, la imprenta manual, la lectura, el uso de fuentes o la transmisión del conocimiento.

Figura 7.
Interfaz de consulta de inventarios del Siglo de Oro.

En la actualidad IBSO ofrece los datos de 36.785 registros que corresponden a 40 inventarios de bibliotecas del Siglo de Oro; de estos registros, están identificadas 1.054 ediciones. IBSO ofrece, además, datos de la biblioteca hipotética de Quevedo (60 obras, de momento), y datos de cinco bibliotecas ideales, en las que las recomendaciones de autor y obras para la formación del humanista asciende a 98.

La ingente cantidad de datos acumulados en IBSO, en particular en la sección de inventarios, que es en la que más avances se han producido, puede facilitar el trabajo de aquellos investigadores que desean averiguar más sobre el gusto por determinados géneros o materias, sobre la popularidad de ciertos libros, su destino o su público o sobre los hábitos de lectura de la época.[6] Al reunir un

6. Los inventarios de bibliotecas del pasado reflejan solo parcialmente lo que fueron las posibles lecturas de un individuo concreto en un momento concreto; sin embargo, estos son uno de los pocos instrumentos de los que disponemos para hacernos una idea de qué libros se compraban o se poseían. Como bien nos recuerdan varios especialistas (Víctor Infantes 1997; Trevor J. Dadson 1998 o Sagrario López Poza 2010), al trabajar con inventarios siempre hay que tener gran prudencia y considerar que una cosa es lo que se imprime, otra la que se compra y otra lo que se lee. Debemos recordar que las bibliotecas reúnen no solo los libros que su dueño adquiere, sino también los que le regalan o hereda y, como todos sabemos, que uno tenga un libro no quiere decir que necesariamente lo haya leído. Es sabido, también, que algunas obras que fueron verdaderos *best-sellers* desaparecieron de las bibliotecas por problemas con la Inquisición. Además, no todos los libros que se leen se guardan; algunas de las lecturas más populares, por ejemplo, las relaciones de sucesos (y demás literatura de cordel) era frecuente que circulasen de mano en mano sin hallar reposo en los estantes de preciadas librerías. Los libros se intercambiaban, se prestaban, se alquilaban o se compraban entre varios amigos. En este sentido serían también importantes las relaciones de mecenazgo, que en muchos casos facilitaban el acceso de nuestros autores a las bibliotecas de adinerados señores.

número significativo de inventarios y posibilitar una búsqueda automatizada en ellos, IBSO ahorrará mucho tiempo a sus usuarios.

Pues bien, estas cuatro bibliotecas digitales, cuyos orígenes, evolución y logros hemos detallado, se agrupan ahora en el portal BIDISO, que fue presentado en julio de 2013 en el *I Congreso Internacional de la Sociedad de Humanidades Digitales Hispánicas*. El portal BIDISO se completa con una base de datos bibliográfica que almacena bibliografía secundaria de los temas de interés.[7] La base de datos BIDISOB (Biblioteca Digital Siglo de Oro. Bibliografía) almacena, hasta el momento, los siguientes registros bibliográficos: 5.357 registros (383 con enlace) sobre emblemática; 1.520 referencias (420 con enlace) sobre relaciones de sucesos; y 563 referencias (8 con enlace) sobre Polianteas y repertorios de investigación humanística. La interfaz de consulta de la base de datos bibliográfica permite, además, consultas generales o seleccionar por catálogos, ediciones o estudios de cada uno de los temas, y exportar los resultados de esta consulta a un pdf que podemos enviar a una dirección de correo electrónico.

La difusión de BIDISO experimentó un impulso espectacular tras haberse integrado en la *Red Aracne de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas*,[8] formada por seis destacados grupos de investigación del panorama español (BIDISO, BIESES, Biblioteca Saavedra Fajardo, CLARISEL, DIALOGYCA, PHEBO) con el fin de potenciar la visibilización de los recursos de investigación que habían creado, favorecer la usabilidad y aumentar el beneficio que los usuarios puedan obtener, gracias, sobre todo, al desarrollo de un metabuscador común a todas las bases de datos. En 2013, cuando aún estaban en preparación las labores de integración de los diferentes equipos en la red, fue presentado el proyecto de Red Aracne en dos congresos sobre Humanidades Digitales que se realizaron en España (Arrigoni y Rodríguez 2014; Baranda y Rodríguez 2014).

El equipo de BIDISO, formado entonces por 17 investigadores de universidades europeas, se esforzó en mejorar la accesibilidad, añadiendo funcionalidades a las interfaces públicas de las bibliotecas digitales con el objetivo de hacer más accesibles los contenidos dentro del propio portal. Otra de las tareas fundamentales se centró en dar más visibilidad a la información almacenada en nuestras bibliotecas. En concreto el trabajo se centró en convertir a cada biblioteca en un *Data Provider* del protocolo OAI-PMH con el objetivo de integrarlas

7. La recolección de bibliografía sobre cada una de las líneas de investigación fue una tarea que el grupo ofreció desde sus inicios. Hasta la creación del portal BIDISO se podía consultar en cada una de las páginas web de cada línea de investigación, en formato html, pero, con el paso de los años y el interés creciente por estos temas, la cantidad de referencias empezó a ser considerable, por lo que la consulta en la web se hacía muy pesada. El almacenamiento en una base de datos bibliográfica soluciona este problema, pues el usuario puede seleccionar la bibliografía de un tema, pero puede establecer filtros por año, puede buscar por palabras, etc.

8. La Red Aracne (<http://www.red-aracne.es/>) estuvo financiada por una acción complementaria del Ministerio de Economía y Competitividad (ref: FFI2011-15606-E).

primero en el metabuscador de *Red Aracne*, y, a través de esta red, también en repositorios de referencia en sus respectivos ámbitos.

La Red Aracne se hizo pública el 25 de marzo de 2015. Uno de los mayores logros de esta red fue el desarrollo de un metabuscador (a partir del protocolo citado), una herramienta de interoperabilidad independiente de la aplicación que permite realizar el intercambio de información, para que desde diferentes puntos (proveedores de servicio), se puedan realizar búsquedas conjuntas en todas las bibliotecas y bases de datos de los seis grupos que forman la red. La Red Aracne y, por lo tanto, los resultados de su metabuscador, se agregan a HISPANA y EUROPEANA, los principales recolectores de recursos digitales de España y Europa respectivamente.

La tarea en la que más involucrado estuvo nuestro equipo de investigación, que trabajó en colaboración con el equipo de desarrollo del proyecto de Red Aracne (el Laboratorio de Bases de Datos de la Universidade da Coruña), fue en la definición de correspondencias entre el esquema de metadatos común del sistema integrado de la Red y los atributos de cada biblioteca digital de BIDISO y en desarrollar, para cada biblioteca, el *Data Provider* responsable, por un lado, de acceder a la información que almacena y, por otro, de responder a las peticiones del recolector (*Harvester*) del sistema integrado, enviando dicha información codificada según el esquema de metadatos común.

El esquema común del sistema integrado, basado en *Dublin Core (DC)* y en *Europeana Semantic Elements (ESE)*, una extensión de *DC* para la Biblioteca Digital Europea, contempla un total de 23 elementos, de los cuales 15 proceden de *DC*, y ocho más son aportados por *ESE* para complementar o refinar la información etiquetada con *DC*.[9]

9. Los *Data Providers* de cada una de las bibliotecas de BIDISO se encuentran disponibles en las siguientes URLs base: Biblioteca Digital de Emblemática: *Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica*: (<http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/OAI.do>); *Biblioteca Digital de Libros de Emblemas traducidos al español* (<http://www.bidiso.es/LiteraturaEmblematica/OAI.htm>). Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos: *Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos* (CBDRS) (<http://www.bidiso.es/RelacionesSucesosBusqueda/OAI.do>); Biblioteca Digital Poliantea (<http://www.bidiso.es/Poliantea/OAI.do>); Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro (IBSO) (<http://www.bidiso.es/IBSO/OAI.do>).
Las peticiones que se han programado son las seis que define el protocolo OAI-PMH, y que se describen a continuación con ejemplos de diferentes *Data Providers* de BIDISO:

- *Identify:* permite recuperar información acerca del repositorio, como su nombre, la versión del protocolo que utiliza, dirección de contacto del administrador, etc. Ejemplo: <http://www.bidiso.es/LiteraturaEmblematica/OAI.htm?verb=Identify;>
- *GetRecord:* permite recuperar un registro concreto dentro de un repositorio, para lo que se le ha de indicar el identificador del registro solicitado y la especificación del formato bibliográfico en que se quiere recuperar. Sirva como ejemplo: <http://www.bidiso.es/LiteraturaEmblematica/OAI.htm?verb=GetRecord&metadataPrefix=ese&identifier=oai:emblemastraducidos.bidiso.es:125;>
- *ListIdentifiers:* permite recuperar solo las cabeceras de los registros, incluyendo sus identificadores y la fecha de última modificación, en lugar de los registros completos. Ejemplo: <http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/OAI.do?verb=ListIdentifiers&metadataPrefix=ese;>
- *ListRecords:* permite recuperar los registros completos, es decir, con todos los metadatos des-

Este esquema de metadatos común, requisito necesario para la integración de fuentes heterogéneas, como lo son las bibliotecas de BIDISO y las demás de los cinco equipos que forman parte de la red, no permite capturar completamente la especificidad de cada biblioteca. La información descriptiva de los recursos disponibles en cada biblioteca digital ha tenido que hacerse corresponder con los elementos de metadatos del esquema común, lo que es posible dada la generalidad y amplitud de dichos elementos y, gracias al hecho de que todos estos elementos son opcionales, se pueden repetir y se permite que aparezcan en cualquier orden.

En el caso de BIDISO, al tratarse de un *software* propiedad del grupo de investigación, con un código fuente completamente disponible, escrito en un lenguaje estándar (Java) y soportado por sistemas gestores de bases de datos libres, fue posible desarrollar las funcionalidades correspondientes a los *Data Provider* OAI-PMH como módulos propios del *software* de cada biblioteca.

Podemos decir que el esfuerzo realizado desde la presentación del portal en 2013 ha estado volcado en el mantenimiento evolutivo, imprescindible para que las bibliotecas se mantengan útiles en el tiempo. Hemos invertido mucho tiempo y recursos para adaptarnos a las expectativas de los usuarios (funcionalidades), al entorno (navegadores, lenguajes de programación, etc.) y a la integración en los recolectores de recursos internacionales. El trabajo realizado ha dado ya frutos satisfactorios. Nuestras bases de datos y la información que ofrecemos son mucho más visibles, y por lo tanto pueden resultar más útil a investigadores, estudiantes o público en general. Antes de la integración de BIDISO en la Red Aracne, las búsquedas solo podían hacerse a través de las propias bibliotecas, pues las bases de datos son opacas a los buscadores. En la actualidad, una búsqueda de cualquier contenido en una de nuestras bibliotecas en un buscador, como *Google*, ofrece los resultados de nuestras bases de datos en los primeros lugares.

Todas las tareas realizadas han ocupado un número considerable de horas y a veces han supuesto el planteamiento y resolución de problemas arduos. Nos hemos tenido que enfrentar a la sistematización de algunos conceptos, establecimiento de criterios, abreviaturas, uniformización de denominaciones, etc… pruebas de la primera base de datos y modificaciones posteriores hasta concluir en el estado actual, que nos parece el adecuado y más funcional. Los resultados que se ofrecen

---

criptivos disponibles. Sirva como ejemplo: <http://www.bidiso.es/IBSO/OAI.do?verb=ListRecords&metadataPrefix=ese;>

- *ListSets:* aunque en Red Aracne no se han establecido agrupaciones, de igual forma es necesario implementar la petición *ListSets* que permitiría recuperar los conjuntos de registros disponibles en el repositorio, creados para permitir una recuperación selectiva de registros en base a algún tipo de clasificación. Ejemplo: <http://www.bidiso.es/RelacionesSucesosBusqueda/OAI.do?verb=ListSets;>

- *ListMetadataFormats:* permite obtener la lista de formatos bibliográficos en los que el repositorio puede devolver la información de sus recursos. En Red Aracne, todos los *Data Provider* se han implementado para que sean capaces de devolver la información de los recursos de sus bibliotecas digitales utilizando tanto el esquema DC como ESE. Sirva como ejemplo: <http://www.bidiso.es/IBSO/OAI.do?verb=ListMetadataFormats>.

en acceso abierto están propiciando estudios y reflexiones de muy diverso tipo, desde la producción al consumo de libros y géneros diversos por parte de lectores del Siglo de Oro. En el seno del grupo se han defendido 14 tesis doctorales (hay cuatro más en preparación) y nueve tesis de licenciatura. El equipo ha aportado un ingente número de trabajos a congresos internacionales con selección estricta en la participación, y otros muchos artículos en revistas de investigación. No debe olvidarse que, habiendo sido el SIELAE pionero en la investigación interdisciplinar y en la aplicación de recursos informáticos a la investigación humanística, tiene el mérito de continuar, tras 24 años, aumentando sus recursos y colecciones a la vez que preserva y adapta las más antiguas para que sigan siendo útiles a la sociedad.

Para al futuro, BIDISO se ha planteado nuevos objetivos, pero el fundamental es el sustento, depuración e incremento de los fondos de las cuatro bibliotecas digitales de acceso libre en Internet, así como la mejora de la accesibilidad y funcionalidades de la plataforma BIDISO con un mantenimiento evolutivo capaz de mantenerla accesible y adaptada a todas las nuevas formas de acceso mediante nuevos dispositivos de los usuarios. El grupo trabaja, además, en algunos objetivos innovadores como:

— El diseño, implementación y alimentación de la base de datos SYMBOLA, que reúne información sobre divisas o empresas (emblemática personal) de los siglos XIII-XVII.
— El diseño e implementación de una interfaz de búsqueda de relaciones de sucesos dotada de un sistema de geolocalización (GIS), que permita de un solo golpe de vista ver en un mapa la densidad de ediciones en ciertos lugares o en un período temporal acotado.[10]
— El enriquecimiento de datos bibliográficos con la adopción de nuevos estándares y nuevos modos de búsqueda y visualización de resultados.[11] Estamos trabajando en la elaboración de un protocolo para codificar relaciones y un protocolo para asignar nombres regularizados y claves a los sucesos históricos, a las personas y lugares mencionados, con vistas a ofrecer relaciones digitalizadas con marcado XML-TEI.

10. Pretendemos incluir en CBDRS un geolocalizador de relaciones que permita las visualizaciones cartográficas a partir de diferentes parámetros de búsqueda: lugares de edición, años, etc. siguiendo el modelo de lo realizado por S. Haffemayer (Univ. de Caen) (véase en: <http://www.unicaen.fr/gazette/cartest.php>).

11. Uno de los objetivos es la ampliación del catálogo con la edición digital con marcación TEI de un número significativo de relaciones de sucesos (Fernández Travieso 2013). Se trata de ofrecer los textos a partir de transcripciones de documentos buscables y conseguir «un gran y estructurado conjunto de textos que puedan ser almacenados y analizados electrónicamente» (Tognini-Bonelli 2001: 65). Existen también otros modelos con los que relacionar la experiencia tales como el ZEN (Zurich English Newspaper Corpus: <http://www.es.uzh.ch/Subsites/Projects/zencorpus.html>) de Fries y Schneider, que cubre el período que va desde 1661 hasta 1791, y el FEEN (Florence Early English Newspapers) en el Lancaster Newsbook Corpus, <http://cqpweb.lancs.ac.uk>.

Como se ha podido comprobar, BIDISO almacena y da acceso a datos fundamentales para el conocimiento de la cultura del Siglo de Oro español. Los desarrollos tecnológicos implementados o previstos en el portal (protocolos OAI-PMH, sistemas GIS, marcación XML-TEI) unidos a la información humanística especializada han supuesto un gran avance para el desarrollo del conocimiento en campos diversos. Los frutos del trabajo de grupos multidisciplinares en los que se integran las nuevas tecnologías dejan cada vez más claro que el conocimiento humanístico aunado con la tecnología informática da lugar a que se almacene, procese y recupere la información más allá de la capacidad humana, de forma rápida, flexible y fiable, permitiendo realizar estudios y análisis que habrían sido imposibles de lograr con la lectura tradicional línea por línea. BIDISO, y todos los logros que presentamos, ilustran bien en los objetivos que se han definido para las Humanidades Digitales (Galina Rusell 2011): hemos creado bases de datos con recursos digitales relevantes para las Humanidades (captura, estructuración, documentación, preservación y diseminación de los datos), hemos desarrollado metodologías que permiten generar nuevas investigaciones derivadas del estudio de estos datos y, con esto, hemos generado investigación y desarrollo del conocimiento que supone avances significativos en nuestra comprensión de las materias que nos ocupan y de las Humanidades en general. Además, nos hemos anticipado al mandato expreso del programa de la Unión Europea Horizonte 2020, en la línea que plantea la *Declaración de San Francisco sobre Evaluación de la Investigación* (*DORA*) y la *Declaración de Berlín*, al incluir las bases de datos en repositorios públicos de «acceso abierto», administrados por universidades u organizaciones de investigación públicas, pues consideramos que el trabajo financiado con dinero público ha de ofrecerse gratuitamente a la sociedad. Necesariamente las tareas que aúnan el estudio humanístico con el avance tecnológico, constituyen una valiosa infraestructura que permite reflexionar sobre el cambio de paradigma al que estamos asistiendo y apoyar la transición a un sistema de evaluación[12] y comunicación académica más colaborativa y eficiente, en busca de un ideal de *paideia.*

12. Las taeas del humanista o filólogo se han multiplicado, y en la actualidad debe enfrentarse y resolver problemas de investigación, tanto tecnológicos (conceptuales, resolver problemas concretos a partir de realidades abstractas, etc.) como humanísticos (tarea en la que somos expertos), que pasan por la sistematización, la búsqueda de nuevos enfoques y los cambios de paradigma, o el uso de nuevos métodos (interoperabilidad, flexibilidad, trabajo colaborativo…). Como bien apuntaba López Poza (2015) recientemente, la cantidad de tiempo empleado en este tipo de tareas es enorme, y paradójicamente, los resultados son poco valorados y mal evaluados por la comunidad científica y por las agencias de evaluación. Conscientes de las disfunciones en los procesos y resultados de investigación en el ámbito digital, la junta directiva de la Asociación Humanidades Digitales Hispánicas remitió, en septiembre de 2015, a las agencias de evaluación de la calidad y la acreditación de los sistemas universitarios un Documento de Recomendaciones para la evaluación y reconocimiento de la investigación llevada a cabo en el ámbito de las Humanidades Digitales, que fue bien recibido y esperamos que pronto se tenga en cuenta.

Bibliografía

Arrigoni, Eleonora y Eduardo Rodríguez, «'Humanidades digitales y letras hispánicas': avance de Red-ARACNE», *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las Humanidades digitales. Experiencias y proyectos*, Álvaro Baraibar (ed.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, 243-252. <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35723/3/BIADIG_22_22_Arrigoni_Rguez.pdf>.

Baranda Leturio, Consolación y Eduardo Rodríguez, «Red ARACNE: retos y objetivos de un proyecto de coordinación en letras hispánicas digitales», Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds. *Anexo 1*), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, *Janus,* (2014), 101-109. <http://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=10>.

Dadson, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro,* Madrid, Arco libros, 1998.

Egido, Aurora, «Temas y problemas del Barroco español» en *Historia y Crítica de la Literatura Española* al cuidado de F. Rico, vol. 3/1, *Siglos de Oro: Barroco*, Primer suplemento, Madrid, Crítica, 1992, 6-16.

Fernández Travieso, Carlota, *Estudio de codificación XML/TEI para Relaciones de Sucesos españolas*, A Coruña, SIELAE, 2013.

—, «Base de datos sobre Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro (IBSO). Utilidad y posibilidades». Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds. *Anexo 1*), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, *Janus,* (2014), 175-183. 15-12-2015, <http://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=16>.

Galina Russell, Isabel, «¿Qué son las Humanidades Digitales?», *Revista Digital Universitaria,* 1 de julio de 2011, Vol. 12, 7. 30-12-2016, <http://www.revista.unam.mx/vol.12/num7/art68/index.html>.

Gonzalo García, Consuelo, *El legado bibliográfico de Juan Pérez de Guzmán y Boza, duque de T'Serclaes de Tilly. Aportaciones a un catálogo descriptivo de relaciones de sucesos (1501-1625)*, tesis doctoral dirigida por Mercedes Fernández Valladares y defendida en la Universidad de Salamanca en 2014; en prensa (Madrid, Arco-Libros).

Infantes, Víctor, «Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas», *Bulletin hispanique*, 99, nº 1 (1997), 281-292.

López Poza, Sagrario, «La poesía en bibliotecas particulares notables del siglo XVII», en Begoña López Bueno (dir.), *El canón poético en el siglo XVII*, IX Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 2010, 19-48.

—, «Humanidades digitales y literaturas hispánicas: presente y futuro», Ínsula 822 (junio 2015), 3-5.

López Poza, Sagrario y Nieves Pena Sueiro (eds.), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro. Janus*, Anexo 1 (2014). 01-02-2017, <http://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=5>.

López Poza, Sagrario y Ángeles Saavedra Places, «Recursos digitales ofrecidos por el SIELAE para el estudio del Siglo de Oro. Creación, gestión y evolución de BIDISO», en Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, Janus [en línea], Anexo 1 (2014), 285-303. <http://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=27>

Pena Sueiro, Nieves, «Recursos digitales para la investigación en literatura española: la Biblioteca Digital Siglo de Oro», *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas,* A Coruña, del 11 al 13 de diciembre de 2012, Rocío Barros Roel (ed.), A Coruña, Servicio de Publicacións da Universidade, 2014, 381-391.

Pena Sueiro, Nieves y Sandra Álvarez García, «El Catálogo y Biblioteca digital de relaciones de sucesos: bases de datos bibliográficas, textos e imágenes», en Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, Janus [en línea], Anexo 1 (2014), 335-345, publicado el 11/04/2014. <http://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=31>.

Tognini-Bonelli, Elena, *Lingüística de corpus en el trabajo*: *Los estudios en lingüística de corpus, v 6*. Amsterdam, John Benjamins, 2001.

La base de datos *Symbola* de divisas o empresas históricas. Planteamiento y diseño conceptual[1]

Sagrario López Poza
Universidade da Coruña
sagrario@udc.es

Recepción: 31/03/2017, Aceptación: 18/04/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
El SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española), de la Universidade da Coruña (España), afronta un nuevo reto entre sus proyectos de investigación que ampliará los recursos que ofrece hasta ahora en su portal BIDISO (Biblioteca Digital del Siglo de Oro). Acomete la creación de una base de datos sobre divisas o empresas históricas (emblemática personal) empleadas por reyes, caballeros, eclesiásticos, académicos, impresores, etc. desde los inicios del género, a finales de la Baja Edad Media, hasta sus manifestaciones en tiempos de plenitud (siglos XV-XVI) y su declive a finales del siglo XVII. Este trabajo expone el planteamiento y objetivos, la justificación de la necesidad de crear una base de datos para difundir en acceso abierto en Internet, las especificaciones para el diseño conceptual de la base de datos y detalles sobre las tecnologías de desarrollo.

Palabras clave
Emblemática; divisas; empresas; motes; Edad Media; Renacimiento; cultura caballeresca; artes visuales

Abstract
The Symbola database of historical devices and emblems: Approach and conceptual design
The Interdisciplinary Seminar for the Study of Spanish Golden Age Literature (SIELAE) of

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto Biblioteca Digital Siglo de Oro 5 (BIDISO 5) (FFI2015-65779-P, 01-01-2016 a 31-12-2019) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y se integra en el Grupo de Investigación HISPANIA (G000208) de la Universidade da Coruña.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.262

the University of A Coruña, Spain, faces a new challenge among its research projects that will expand the resources offered until now in its BIDISO portal (Spanish Golden Age Digital Library). The new project involves the creation of a database on historical *devices* or *imprese* (emblematic badges) used by kings, gentlemen, ecclesiastics, academics and printers, among others, from the beginning of the genre in the late Middle Ages to their manifestations at their height of splendor during the fifteenth and sixteen centuries and their decline at the end of the seventeenth century. This paper outlines the approach and objectives, justification for the need to create an open access database on the Internet, specifications for the conceptual design of the database and details on development technologies.

Keywords
Emblem studies; historical devices; *imprese*; badges; mottoes; Medieval and Renaissance Studies; chivalric arts; visual arts

A merced de los reyes,
que labran de los méritos las leyes,
los valientes soldados,
para ser en la guerra señalados,
orlaron con gloriosos intereses
de empresas y divisas sus paveses,
cuyas jactancias sumas
emularon después bandas y plumas,
por que el ser conocidos
les obligase a ser más atrevidos,
que el empeño es mayor cuando el empeño
va en sus señas diciendo: «este es mi dueño».

Pedro Calderón de la Barca,
Las órdenes militares (auto sacramental), vv. 631-642

Introducción

Las divisas o empresas[2] comparten con el resto de manifestaciones emblemáticas su naturaleza híbrida (unión de imagen y palabra), pero se distinguen de ellas por algunos rasgos que las singularizan en cuanto al tipo de mensaje que transmiten, sus destinatarios y el canal o soporte mediante el que lo expresan. Generalmen-

2. La denominación de *divisa* tiene que ver con la tradición francesa y quienes la siguen, mientras que *empresa* remite a la denominación italiana. En España se usaron ambos nombres; en francés, *devise*; en inglés, *device*; en italiano, *impresa*. Para aclaración etimológica, véase Rolet (2007).

te, se componen de una imagen (con frecuencia de un animal, una planta o un objeto) al que llamaban *cuerpo* los que escribían sobre el género en el siglo XVI, acompañada de una o varias palabras, a menudo en latín (mote o lema), que pretende transmitir la esencia (por eso también lo denominaban *alma*)[3] de un ideal de vida, una intención elevada de la persona propietaria (empresas heroicas) o una manifestación sobre la persona amada (empresas amorosas).[4] Entre la diversidad de realizaciones prácticas de las divisas o empresas, cuya variedad (en parte debida a la pluralidad de propietarios que las crearon y ostentaron) dificulta la sistematización, hay tres parámetros que indudablemente las singularizan: su naturaleza simbólica, su función comunicativa y su carácter individual.[5]

Aunque asunto pendiente de un estudio sistemático, nos consta el empleo de divisas en los reinos españoles desde el siglo XIII (e incluso antes), con un aumento en el XIV,[6] pero su apogeo se alcanzaría en los siglos XV y XVI. Se constata su uso hasta el siglo XVIII, pero en franca decadencia.

Las divisas o empresas fueron ostentadas principalmente por reyes, caballeros (también las damas podían poseerlas), eclesiásticos, intelectuales, impresores, académicos, etc. y su creación solía encomendarse a profesionales de las letras humanas que conocían cómo funcionaba el género, sabían latín y tenían acceso a fuentes clásicas y modernas donde inspirarse para formular el concepto que el propietario de la divisa quería transmitir.[7] Unas empresas (por lo general las heroicas) estaban destinadas a identificar a su dueño con el mensaje como lema de vida o altos ideales caballerescos,[8] y aunque el propietario podía tener más de una, estaban destinadas a durar; las ocasionales, creadas *ad hoc* para un evento, como torneo, acontecimiento festivo, etc. podían brillar unos días, pero su función no era durar tanto en el tiempo, sino sorprender y conseguir la admiración de los espectadores asistentes. En estos casos, la agudeza del concepto

3. No había consenso, sin embargo, entre los preceptistas. Ruscelli en un principio asumía, con Giovio, que el alma radicaba en el mote, pero al publicar sus *Imprese illustri* en 1566, comentando que hay empresas con mote y otras sin él, considera que el alma radica en la intención de la empresa, su significado (Ruscelli 1566: A2r).

4. La praxis muestra que, además de estos dos tipos de mensajes, que son los más abundantes, en ocasiones se expresaban otros religiosos e incluso jocosos.

5. Con frecuencia, erróneamente, las divisas se asocian a la Heráldica, porque era frecuente el uso en paralelo de ambos sistemas de representación (a menudo se inscribían en las cimeras, o paramentos de los escudos), pero los blasones heráldicos son heredados por nacimiento, propios de una familia o estirpe, no de un individuo; no pueden ser elegidos como expresión personal. Véase Campa (2005). Asimismo, las *insignias*, que comparten alguno de los rasgos de las divisas, no son la misma modalidad (estas se ostentan de manera comunitaria por grupos de personas civiles, militares o religiosos).

6. Véase el trabajo de Fernández de Córdoba Miralles (2012) para apreciar el importante papel de las divisas en la corte de Juan II de Castilla.

7. Véanse García Arranz-Pizarro (2000) y López Poza (2008).

8. Para Ruscelli, la empresa es «come una chiave da aprire il pensiero di chi l'ha fatto» (Ruscelli 1556: 128).

transmitido, a menudo amoroso, estaba más presente, dado que las damas eran partícipes importantes de la fiesta.

Paolo Giovio (mientras disfrutaba ya en su vejez de fama como humanista e historiador) expuso lo que consideramos la primera disertación teórica sobre el género de las divisas o empresas, a la vez que ofrecía una recopilación de ciento dos reunidas en su *Dialogo dell'imprese militari e amorose* escrito en el verano de 1551, aunque no publicado hasta 1555 (en Roma, por Antonio Barré).[9] En la dedicatoria al duque Cosimo de' Medici asocia el argumento del discurso a un razonamiento sobre el «arte dell'invenzioni e imprese, le quali i gran signori e nobilissimi cavalieri… sogliono portare nelle sopraveste, barde e bandiere per significare parte de' lor generosi pensieri».

La publicación del diálogo de Giovio y del *Ragionamento* de Domenichi suscitó profusas controversias acerca de la consideración del género de las divisas o empresas, sobre las cinco condiciones que, según Giovio, debían darse en una empresa para que pudiera considerarse perfecta, así como sobre su definición y naturaleza (si puede considerarse una metáfora —como la calificaría Emmanuele Tesauro— o si se puede anexionar al campo de la Retórica, la Poética, la Lógica o la agudeza). Las discusiones se expresan sobre todo en Italia, en la segunda mitad del siglo XVI en las obras de Girolamo Ruscelli, Luca Contile, Scipione Bargagli, Giulio Cesare Capaccio y Torquato Tasso, y podemos considerar que culminan con el monumental tratado de agudeza de Emanuele Tesauro *Il Cannocchiale Aristotelico*, publicado en Turín, en 1654, en que dedica un análisis exhaustivo a la especulación teórica sobre el género.[10] En España, Juan de Horozco dedicó el primer libro de sus *Emblemas morales* (1589) a exponer sus consideraciones teóricas sobre las diversas modalidades emblemáticas. En Francia, los primeros planteamientos teóricos se perciben en los prólogos de los imitadores tempranos de Andrea Alciato, animados por el extraordinario éxito de su *Emblematum liber* (1531) y ya en el siglo XVII en los detallados tratados del jesuita Claude François Ménestrier y Henri Estienne.[11]

9. Para entonces, ya había muerto Giovio. Tras la *princeps*, se publicó en Venecia, en 1556, en dos ediciones: una de G. Ziletti, con el título de *Ragionamento di monsignor Paolo Giovio sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che communemente chiamano imprese, con un Discorso intorno all' invenzion dell'imprese, dell'insegne, de' motti e delle livree*, de Girolamo Ruscelli, quien critica la edición romana que considera muy imperfecta, y otra de G. Giolito de' Ferrari, acompañada en esta ocasión de un *Ragionamento de Lodovico Domenichi*. La obra sufrió refundiciones, censuras e interpolaciones por parte de los editores, sobre todo de Ruscelli.

10. Esta obra fue madurada durante mucho tiempo, y comprende un importante apartado que denomina *Agudezas de los símbolos*, entre los que incluye jeroglíficos, emblemas y, por supuesto, la *empresa*, a la que considera el más agudo parto del entendimiento humano. Cerca de treinta años antes, cuando Tesauro era joven, había escrito un tratado de la divisa que permaneció inédito hasta 1975: *Idea delle perfette imprese*. En esta obrita ya se veía el núcleo teórico que luego extenderá en el *Cannocchiale*. Véase la bibliografía al final de este artículo, *sub* Tesauro.

11. Véanse al respecto Graham (2017), Russell (1985) y Saunders (1993).

Justificación de la necesidad de una base de datos

La especialización académica ha dificultado la dedicación de los investigadores a estas manifestaciones culturales y artísticas, pues por tratarse de artefactos híbridos (palabra + imagen), a menudo con textos en latín, no estaba claro si debían ser los filólogos clásicos, los de lenguas modernas o los especialistas en Historia o Historia del Arte los que debían implicarse en su análisis y estudio. Hasta hace poco tiempo, los juicios sobre esta modalidad de la emblemática se basaban en la repetición de lo expuesto en estudios sobre empresas italianas o divisas francesas o contemplaban el producto solo en una de sus partes (los especialistas en Literatura analizaban como textos poéticos los motes, letras o invenciones, y los de Historia del Arte focalizaban su interés en las imágenes simbólicas para sus estudios de Iconografía o Iconología).

Es importante, por tanto, la reciente aportación de Andrea Maceiras Lafuente (2017): un catálogo de 675 divisas históricas mencionadas en fuentes españolas de 1511 a 1629, con un estudio preliminar basado en un análisis del conjunto de los rasgos de esta modalidad genérica. Este trabajo se defendió como tesis doctoral en enero de 2016 y se ha publicado como libro en 2017. El estudio pone de manifiesto cuán alejada estaba en ocasiones la realización práctica en la realidad de la profusión de normativa teórica que entretuvo durante más de un siglo a los que aspiraban a ser preceptistas del género (desde las cinco condiciones que Giovio consideraba indispensables para crear una perfecta empresa en 1551 hasta las amplias consideraciones de Emanuele Tesauro en 1654 o de Ménestrier —1662 y posteriores—).[12] El estudio de Maceiras evidencia también que la práctica en España difería en algunas tendencias de la del resto de países europeos, singularizándola en ciertos aspectos que han de tenerse en consideración para ulteriores estudios.

Aun siendo material de primer orden entre las modalidades emblemáticas, no es frecuente disponer de catálogos modernos que reúnan colecciones de divisas históricas que faciliten el acceso rápido a la información. En 1988, Alan R. Young publicó *The English Tournament Imprese*, que registra 521 divisas históricas empleadas en torneos, basándose en crónicas y documentos oficiales de la Inglaterra de los Tudor. De cada divisa ofrece seis campos de análisis, y ordena el conjunto por orden alfabético del mote. En 2006, Mason Tung publicó *Impresa Index*, obra en que indexa 1.866 motes de empresas procedentes de 10 colecciones de empresas publicadas en los libros principales del género (2.559 empresas).[13] Cada registro contiene 10 campos y, además de la localización de la

12. Para un panorama de la preceptiva sobre el género, véanse Caldwell (2004: 1-61) y Maceiras (2017: 13-56).

13. La diferencia entre el número de empresas y de motes indexados se debe a que varios libros incluyen empresas de los mismos propietarios (48), con el mismo mote. Como el índice se realiza por motes, cuando es uno ya citado, la ficha remite a sus localizaciones.

divisa en cada una de las diferentes ediciones de cada uno de los libros de empresas de que se ocupa (franceses e italianos), ofrece referencias cruzadas a otras empresas del índice que emplean el mismo motivo pictórico, e incluso libros de emblemas no registrados en este índice.

Estas compilaciones resultan de mucha utilidad, pero están limitadas por el soporte en papel y la lectura lineal. Los avances que ofrecen las bases de datos informáticas, que permiten establecer múltiples relaciones entre los contenidos de los registros insertados, así como poder ir completando la información a medida que disponemos de ella; que pueden ser consultadas por todo el mundo en Internet y obtener en un tiempo mínimo mucha información cruzada, parecen una solución más eficaz y adecuada para almacenar los datos que tengamos sobre colecciones de divisas, susceptibles de ser estudiadas desde cualquiera de las particularidades de los elementos que las componen, incluida la imagen cuando se conserva.

Este planteamiento debió de ser lo que animó a Laurent Hablot a hacer accesible a través de Internet, desde la primavera de 2014, una base de datos sobre divisas basada en su tesis doctoral, dirigida por Michel Pastoureau y Martin Aurell, defendida en 2001 en la Université de Poitiers, sobre divisas de príncipes europeos del final de la Edad Media y principios del Renacimiento (1350-1550).[14] La base de datos *Devise. Emblématique et héraldique à la fin du Moyen Age* se presenta como un trabajo colaborativo, tomando como núcleo la tesis de Hablot, y, aunque no fija límites geográficos, de momento su núcleo lo constituyen las divisas francesas, y es muy escasa la presencia de las españolas o italianas.[15] Su enfoque de estudio está más vinculado con la Heráldica que con la Emblemática, como consecuencia del área de estudio desde la que se ofrece: la Historia medieval; así lo refleja la particular terminología que emplea, que no se ajusta a las convenciones de los estudios de Emblemática.[16]

14. La tesis llevaba por título: *La devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir. Les devises et l'emblématique des princes en Europe à la fin du Moyen Age.*

15. La base de datos está patrocinada por el Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale, con el soporte informático de la Université de Poitiers. Véase en <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr /index.php>.

16. Veamos un ejemplo: la BD permite una serie de búsquedas: «Chercher un emblème» por diversos conceptos, entre los que incluye «par devise», entendiendo por tal solo los motivos pictóricos representados en la divisa. Otros tres campos de búsqueda emplean igualmente una denominación algo extraña: «par mot emblématique», «par lettre emblématique» y «par couleur emblématique». Algunas de las características técnicas de la base de datos son manifiestamente mejorables: la base de datos no permite acceder al código fuente, las URLs no dependen del contexto, no son amigables (también conocidas como URLs semánticas), sino que siempre tienen el mismo formato, por lo que no aportan ninguna información sobre el contenido que se va a mostrar en la página; la navegación es poco intuitiva, con un único menú lateral con todos los valores de las diferentes campos, mezclándolos con enlaces a páginas externas. La interfaz no es suficientemente intuitiva ni amigable, con enlaces a otras páginas que casi no se ven (en la parte superior). A pesar de estos pequeños detalles, *Devise* es un estupendo recurso por el que hemos de estar muy agradecidos a Laurent Hablot.

La abundancia de material español por analizar y las particularidades observadas por el trabajo de Maceiras (2017) en las divisas españolas, animó al *Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española* (SIELAE) de la Universidade da Coruña a acometer la realización de una base de datos sobre divisas que se sumará a los otros recursos que ofrece su portal BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro) a través de Internet, en acceso abierto. La creación de la base de datos se incluyó entre los objetivos del proyecto de investigación BIDISO 5, dirigido por Nieves Pena Sueiro (UDC), que consiguió financiación por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) para ser desarrollado durante los años 2016-2019.

La base de datos *Symbola. Divisas, empresas, emblemática personal (siglos XIII-XVII)* se plantea como un recurso gratuito, accesible a través de Internet y destinado tanto a investigadores como a un amplio público, sin olvidar las posibilidades de explotación didáctica.

Frente a las dificultades de consulta que plantean los repertorios o catálogos antiguos o modernos, porque unos organizan la información indexada por el mote de las divisas y otros por los motivos pictóricos, una base de datos como la nuestra zanja ese problema, al permitir hacer búsquedas flexibles por diferentes campos. Otra de las ventajas de un recurso informático es que puede estar en permanente revisión, ya que nada impide aumentar los datos que cada registro contenga sobre cada propietario o sobre las divisas.

El rango cronológico es orientativo, pues la máxima producción de divisas se produjo entre los siglos XV y XVI, según la experiencia que tenemos en su estudio hasta ahora, y creemos que serán excepcionales los casos de divisas anteriores al XIII o posteriores al XVII, que, en caso de encontrarlas, se incluirán en la BD.

El corpus inicial está formado por las 675 divisas estudiadas por Andrea Maceiras (2017),[17] que focalizó su estudio en divisas de caballeros españoles dentro del rango de fechas de sus fuentes (1511-1629). Seguidamente, se ampliará el arco tem-

17. Maceiras (2017) emplea las siguientes fuentes: Hernando del Castillo*, Cancionero General*, 1511; *Cancionero de Rennert* (principios del siglo XVI); El *Libro de linajes y armas* y *Batallas y quinquagenas*, ambas obras de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557); la *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*, de Rafael Martín de Viciana (1502- 1548); la anónima *Relación de las fiestas caballerescas de Valladolid de 1527 en honor al nacimiento de Felipe II de España*; *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, de Juan Cristóbal Calvete de Estrella, 1552; la *Relación de la fiesta de la sortija celebrada en Madrid el 31 de marzo de 1590*, anónima; el *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran Monarcha Phelipe II para el casamiento del III con la Sereníssima Margarita de Austria*, de Juan Esquerdo, 1599; *Devises heroïques*, de Claude Paradin, 1551; *Dialogo delle imprese militari et amorose*, Paolo Giovio, 1555; *Le imprese illustri*, 1566, Girolamo Ruscelli; *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese*, Luca Contile, 1574; *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori e d'altri personaggi et huomini illustri,* Battista Pittoni y Ludovico Dolce, 1562; *Imprese nobili et ingeniose di diversi prencipi ed d'altri personaggi illustri nell'arme et nelle lettere*, Ludovico Dolce, 1583; *Le imprese*, Scipione Bargagli, 1594; *Delle imprese*, Giulio Cesare Capaccio, 1592; *Symbola divina et humana. Pontificum, imperatorum, regum*, Jacobus Typotius, 1601; *Teatro d'imprese*, Giovanni Ferro, 1623 y *Empresas de los reyes de Castilla,* Francisco Gómez de la Reguera y Serna, 1629.

poral y de propietarios; tendrán cabida los de cualquier nacionalidad, constatables con todo tipo de fuentes: manuscritas, impresas o expresadas en representaciones plásticas (dibujos, grabados, bordados, talla en piedra, madera, mayólica, joyas, etc.).

Los planteamientos metodológicos parten de la experiencia llevada a cabo en el SIELAE en sus proyectos desarrollados con anterioridad relacionados con la Emblemática y en la realización de la tesis doctoral de Andrea Maceiras (dirigida por Sagrario López Poza), que requirieron un estudio previo de la teoría histórica sobre divisas y empresas, a partir de la cual se determinó un modelo de ficha de análisis de cada divisa. La metodología inicial se ha podido enriquecer con la experiencia real de la investigación completada, las dificultades u obstáculos hallados y cómo se resolvieron, que han derivado en unos consejos de actuación futura. La base de datos *Symbola* amplía en varios aspectos y campos el análisis inicial de cada divisa en relación al estudio de Maceiras, ya que lo que ella ofrece es un catálogo lineal, mientras que este proyecto es una base de datos consultable a través de Internet.

Especificaciones para el diseño conceptual de la base de datos

Para el diseño conceptual de la base de datos *Symbola* partimos de la especificación de requisitos considerando nuestro conocimiento experto de la materia, por las razones arriba expuestas. Del diseño lógico y el diseño físico se ocupa el equipo informático del proyecto BIDISO 5, miembros del Laboratorio de Bases de Datos de la *Universidade da Coruña*.

La DIVISA[18] es la entidad central que representa los elementos primarios catalogados en la BD, y con la que se relacionan todas las demás entidades. Cada divisa pertenece a un PROPIETARIO y los focos principales de análisis son el MOTE, la PICTURA y el *significado*. El estudio que acometemos se centra en divisas históricas, pero la base de datos ha sido concebida para poder incluir más adelante (si ello interesara) la gran cantidad de divisas literarias procedentes de la literatura caballeresca de ficción, pues es conocida la influencia recíproca que se produjo en los siglos XVI y XVII, y la posibilidad de registrarlas, con la pertinente discriminación, permitiría estudios interesantes. De cada divisa que registramos y analizamos se ofrecerán unos comentarios que pretenden integrar todo lo que conocemos sobre el propietario, la divisa y su significado.

Atributos de DIVISA son, además del *identificador* (campo autogenerado), el *tipo* (personal o familiar)[19] y el *subtipo* (heroica o amorosa). Se añaden elementos

18. Señalaré con VERSALITAS cada una de las entidades que deben representarse en el diseño conceptual de la base de datos (abreviada en lo sucesivo como BD). No han de confundirse con los ejemplos que ocasionalmente cito de motes, que se escriben, según las convenciones del género, en versalitas también. Marcaré en *cursiva* lo que, en el diseño conceptual de la BD, se consideran atributos.

19. Algunos de los considerados preceptistas del género indican la inconveniencia de que las divisas puedan ser heredadas por los descendientes. Así, Ruscelli, lo expresa claramente: «Non deb-

que proceden del análisis, como *conceptos*, *fuentes temáticas* y *autor*. Por *conceptos* entendemos los términos abstractos que resumen valores morales, aspiraciones, etc. que el propietario de la divisa desea transmitir. Se ha elaborado un tesauro del que poder seleccionar un término; si no hallamos el idóneo, se puede crear. A veces las divisas están inspiradas en temas muy conocidos de la literatura clásica o la Biblia. Es lo que indicamos en el campo *fuentes temáticas*. Asimismo, si se conoce el autor (algo muy poco frecuente) podemos añadirlo en el campo *autor.*

La entidad ASPECTOS CONTEXTUALES está destinada a registrar los *lugares de ostentación* de la divisa si se saben, el *acontecimiento* donde tenemos constancia de que se usó (y en su caso, fecha). Puede insertarse un *comentario* sobre estos aspectos.

Idealmente (y por lo general es así), cada divisa es el conjunto de MOTE + PICTURA. La entidad MOTE tendrá las siguientes características, modeladas unas como atributos y otras como entidades: *texto normalizado,* IDIOMA*, traducción actual, traducción original,* VARIANTES*,* FUENTES DE INSPIRACIÓN. Por ejemplo, el mote de la divisa de Carlos I, PLVS VLTRA, será normalizado para facilitar las búsquedas a la forma en que hoy escribimos: PLUS ULTRA. Su idioma es el latín, su traducción «Mucho más allá» y presenta variantes, pues Carlos empleó al principio la divisa en francés PLUS OULTRE. Algunos preceptistas, como Ruscelli, dan mucha importancia a que el mote proceda de un texto de autor célebre; para él, la diferencia entre una buena empresa y una perfecta es precisamente que la última llevaría mote procedente de un autor conocido. El alarde de amoldar a unas palabras de autor famoso el concepto que desea transmitir el propietario de la divisa es un reto que muy pocos autores podían conseguir. Más asequible a muchos fue tomar el mote de algún libro de la Biblia. La BD expresa esa circunstancia, cuando se sabe que existe, en la entidad relacionada FUENTE DE INSPIRACIÓN, con la *localización* precisa como atributo.

La entidad PICTURA es una de las más complejas de la BD. Para el primer diseño habíamos considerado, como Andrea Maceiras (2017), que cuando disponíamos de una imagen, la divisa tenía «pictura» y cuando no disponíamos de imagen física se indicaría que no tenía «pictura», pero nos dimos cuenta de que hay divisas que nunca tuvieron «pictura». Aunque fueran criticadas por los preceptistas como imperfectas, es evidente que existieron (figuras 1 y 2).

bono per alcun modo essere ereditarie, sì come sono l'Arme; né debbono usarsi da i figliuoli o da i nepoti, né da altri discendenti doppo la morte de' padri, degli auoli, ò de gli altri maggiori loro. Anzi né ancor uiuendo i padri si conuien che i figliuoli usino l'Imprese loro» (*Discorso* 189-190). Sin embargo, el estudio de Maceiras puso de manifiesto que hubo en España divisas familiares, lo que nos ha inducido a considerar señalar esa circunstancia cuando la conocemos.

Figuras 1 y 2.
Dos de las varias empresas de Isabella d'Este, marquesa de Mantua, 1474-1539), Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 274.

Podemos ver los ejemplos de estas dos empresas de Isabella d'Este. En la de la izquierda, tenemos como «pictura» un candelabro, pero no tiene mote. Por el contrario, en la de la derecha, no hay «pictura» y solo tiene el mote: NEC SPE NEC METU. Lo que interesa resaltar es que es distinto el caso de que nunca fueran concebidas con «pictura» al hecho de que en su día la tuvieron y se haya perdido o no nos haya llegado, pero que sabemos que existió porque se describe en el documento que nos sirve de fuente. En el primer caso, la falta de «pictura» es deliberada; en el segundo, accidental.

Eso significa que los campos de análisis de la entidad PICTURA pueden aplicarse no solo a imágenes físicas conservadas, sino también a las que no se conservan pero de las que tenemos una descripción con palabras. Por ello, decidimos modificar los criterios sobre el campo PICTURA de forma que se pudiera escoger entre *pictura sin cuerpo* y *con cuerpo*, empleando la terminología que en la época indicaba si la divisa fue concebida sin imagen o con ella (figura 3). En caso de tener *cuerpo* pueden presentársenos dos circunstancias: que existan en la fuente textual unas palabras que describen cómo era la «pictura» (aunque no dispongamos de la imagen), en cuyo caso tenemos un cuerpo *descrito*, o que dispongamos de una imagen, con lo que tendríamos un cuerpo *representado*. En este caso, si disponemos de una o más imágenes, podemos incluirlas en la BD en formato

imagen .jpg o .png, añadiendo un texto que indique la procedencia o «pie de imagen»; en el caso de ser varias, seleccionaremos una de esas imágenes como principal, y el resto irá sin marcar. El análisis de los campos asociados a PICTURA se hará tanto de las que ofrecen cuerpo descrito como sobre la imagen representada seleccionada como principal.

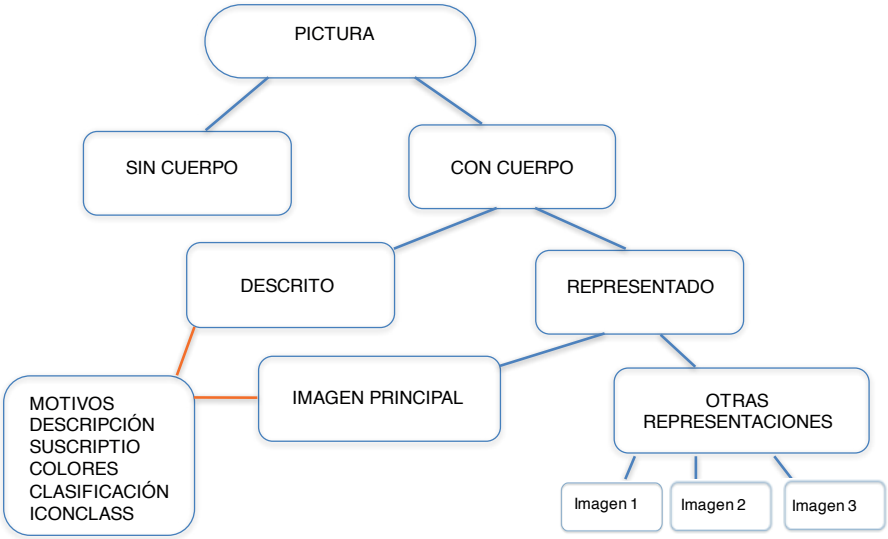


Figura 3.
Entidad *Pictura*. Clasificación y campos de análisis.

Las propiedades de la entidad PICTURA son las siguientes: MOTIVOS, *descripción*, *suscriptio*, COLORES, CLASIFICACIÓN ICONCLASS. Dado que hay muchas divisas cuya «pictura» presenta un cuerpo descrito, pero no físico, postergamos la aplicación de la clasificación *Iconclass* (aunque está implementada en la BD) para más adelante, y empleamos en una primera fase una taxonomía particular para los *motivos* pictóricos basada en un tesauro estructurado en jerarquías: 455 motivos agrupados en 47 subclases y en 10 clases, de modo que, por ejemplo, *jazmín* pertenecería a la subclase de «plantas con flores» y a la clase de «vegetales». Este tipo de clasificación permitirá estudios clasificatorios y cuantitativos sobre los diferentes tipos de motivos empleados en las divisas. En el campo *descripción* se registran las palabras exactas con que describen en la fuente textual el cuerpo de la divisa descrito o, en caso de disponer de imagen física, se describirá por nosotros sintéticamente. *Suscriptio* es un campo que se reserva para los casos en que tenemos un testimonio textual (ya sea en la fuente primaria o en otra

antigua) en que se describe la divisa; a veces son palabras del propietario que indican cómo es su divisa y lo que significa. Cuando sabemos que los *colores* son significativos, usamos el tesauro de colores ampliable para especificar los pertinentes a la «pictura concreta».[20] La entidad IMAGEN, relacionada con PICTURA, como se ha explicado arriba, acoge las ilustraciones que queramos de la divisa, detallando en un pie de imagen la procedencia de la ilustración. Aunque podemos almacenar varias, marcamos una como imagen principal. La aplicación de la CLASIFICACIÓN *ICONCLASS*[21] queda pendiente para una segunda fase, dado que se está procediendo a la traducción del sistema al español por parte de los creadores holandeses, con quienes vamos a colaborar.

La entidad PROPIETARIO reúne la información sobre la persona que, según nuestras fuentes, ostentó la divisa. Los atributos y entidades que registrarán las propiedades de esta entidad son: *nombre canónico* del propietario, VARIANTES DEL NOMBRE, *fechas* (de nacimiento y muerte —con posibilidad de señalar si son aproximadas—), *género*, TÍTULOS, *padre, madre, consorte(s) e hijos, biografía*, IMÁGENES (en caso de que dispongamos de retratos), FAMILIA, *orden caballeresca,* REGIÓN, PAÍS.

FUENTES DE INVESTIGACIÓN es una entidad que acoge el tesauro de fuentes (y abreviaturas) de donde se toman los datos que tenemos sobre las divisas. Quien inserta los datos solo ha de seleccionar la *abreviatura* desde la aplicación de administración y detallar la *localización* precisa (capítulo, páginas, etc.). Eso garantiza que no haya errores al teclear el título de la fuente, que generarían mucho «ruido» y confusión. Hay dos *tipos* de fuentes: «fuentes primarias» (los textos —manuscritos o impresos— que mencionan las divisas, sus propietarios, los acontecimientos donde se emplearon las divisas, etc..) y «fuentes secundarias» (estudios sobre el propietario, la divisa, el acontecimiento, etc.), que coadyuvan a una mejor comprensión y análisis de la divisa.

Cuando se observa que una divisa puede tener relación con otras (por ejemplo, «heredada de», «heredada por», «similar a», «inspirada en», «sirve de inspiración a», etc.) también lo podemos consignar.

Cada registro de una divisa permite indicar los responsables que intervienen en el proceso de inserción de datos, análisis y supervisión, así como fechas de trabajo y modificación de datos. El supervisor es quien puede dar la orden de hacer público el registro.

20. Respecto a la importancia de los colores y las explicaciones al respecto de Ruscelli, véase López Poza (2010: 422-423).

21. *Iconclass* es el sistema de clasificación especializado en iconografía (para aplicar a documentos visuales) más ampliamente aceptado por museos e historiadores del arte de todo el mundo. El sistema presenta la definición de 28.000 términos ordenados jerárquicamente distribuidos en diez categorías principales.

Tecnologías de desarrollo

La aplicación web que da soporte al portal está basada en una arquitectura cliente-servidor en capas, que proporciona independencia entre el acceso a datos, la lógica de la aplicación y la vista, tal y como se muestra en la figura 4. Esto, unido al uso sistemático de patrones de diseño en su construcción, garantiza la robustez y escalabilidad de la aplicación construida, permitiendo que en el futuro crezca en funcionalidades.

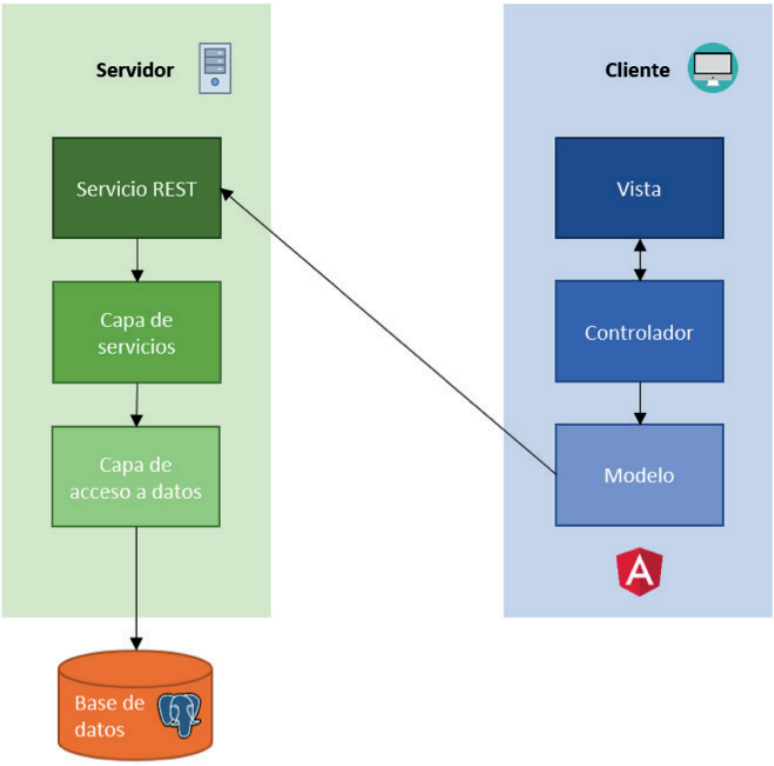


Figura 4.
Arquitectura general del sistema

Servidor

Es el encargado de la persistencia de los datos en la base de datos y de servirlos al lado cliente a través de una serie de operaciones definidas con una API REST (*Representational State Transfer*).

En concreto, para la programación se ha usado *Java 2 Enterprise Edition* (J2EE) que está diseñado con estándares abiertos que permiten la utilización de diferentes

tecnologías en la implementación de los componentes de las distintas capas. Las tecnologías que se han utilizado en la implementación de cada capa son las siguientes:

— Servicio REST y capa de servicios: se ha utilizado *Spring Framework*, en particular, las librerías de *Spring Security*, que facilita la autenticación y control de permisos en la aplicación, *Spring Boot*, que agiliza la creación de aplicaciones, o el módulo de inversión de control que permite reducir el acoplamiento entre los distintos componentes, para mejorar su integración.
— Capa de acceso a datos: el Sistema Gestor de Bases de Datos (SGBD) elegido es PostgreSQL, y el *framework* para el acceso a los datos Hibernate.

Cliente

Está formado por una *Single Page Application*, que, a su vez, utiliza el patrón de arquitectura Modelo Vista Controlador (*Model View Controller*).

Para el desarrollo de esta parte se utilizó, principalmente, AngularJS. Angular es un *framework* MVC de JavaScript para el desarrollo web *front-end*. Además, para complementar el uso de este framework, se utilizaron otros lenguajes como HTML5, CSS3, JavaScript, JQuery o BootStrap.

Es de destacar que, tanto las tecnologías de desarrollo como de implantación, están basadas en software libre por lo que no es necesario pagar ningún tipo de licencia ni de desarrollo ni para su posterior utilización.

Interoperabilidad

Todas las operaciones utilizadas por el lado cliente para obtener la información del servidor están disponibles a través de una API REST, lo que confiere a la aplicación desarrollada grandes posibilidades de interoperabilidad con otros sistemas.

Por otra parte, *Symbola* se ha configurado como un repositorio OAI-PMH con el objetivo de integrar sus recursos en el *metabuscador* del proyecto *Red Aracne* y, por extensión, en *Hispana* y *Europeana*. Para ello, se ha implementado el componente *Data Provider* encargado de responder a las operaciones de intercambio de información sobre recursos digitales, en formato ESE y Dublin Core, definidas por el protocolo OAI-PMH.

Accesibilidad

Para el desarrollo del sistema se siguieron las recomendaciones de accesibilidad del W3C, de forma que las interfaces de usuario separen correctamente el contenido de la forma y de la funcionalidad. Esto es, el contenido se presenta con etiquetas HTML a través de un código claro, bien estructurado y semánticamente correcto, obteniendo de esta forma un nivel óptimo de interoperabilidad con dispositivos y programas lectores de pantalla que utilizan las personas con discapacidad visual.

Con respecto al diseño de interfaces, se ha seguido una aproximación de diseño adaptativo (*responsive design*) que garantiza que la aplicación puede ser correctamente visualizada desde cualquier dispositivo con independencia de su tamaño de pantalla y resolución.

En el momento de redactar este artículo, estamos en fase de alimentación de la BD, lo que nos permitirá percibir excepcionalidades que no hubiéramos podido prever en la fase de modelado de la información. El siguiente estadio es el diseño y realización de una interfaz de consulta que permita navegar por las divisas registradas y la información almacenada. Incluirá un buscador avanzado que permita acceder a una divisa concreta a partir de sus propiedades, de forma que podamos obtener información sobre (por ejemplo) qué divisa o divisas utilizó determinada persona, qué/cuántas divisas contenían un determinado motivo pictórico, qué divisas contenían en el mote tal palabra, cuántas divisas (y cuáles) emplearon el latín —u otras lenguas— en el mote, recuperar las divisas de una familia, o por un rango de años, etc. Esperamos que la BD esté operativa para el público en otoño de 2017, en la ruta URL: <http://www.bidiso.es/Symbola/>.

Una vez hecha pública, *Symbola* podrá ser incorporada como *data provider* (repositorio) del metabuscador de la *Red Aracne* (a la que está adscrito el proyecto BIDISO 5), que a su vez es agregador de *Hispana* y *Europeana*, los principales recolectores de recursos digitales de España y de Europa, respectivamente.

Bibliografía

Calderón de la Barca, Pedro, *Las órdenes militares*, edición crítica, con introducción y notas, del texto de la representación original y de los papeles de la Inquisición, de J. Ruano de la Haza, Pamplona, Universidad de Navarra; Kassel, Edition Reichenberger, 2005.

Caldwell, Dorigen, *The Sixteenth-Century Italian* Impresa *in Theory and Practice*, Brooklym, New York, AMS Press, 2004.

Campa, Pedro F., «The Space between Heraldry and the Emblem: the Case for Spain», en *Emblem Scholarship: Directions and Developments*, ed. Peter Daly, Turnhout, Brepols Publishers, 2005, 51-82.

Fernández de Córdova Miralles, Álvaro, «Las divisas del rey: escamas y ristres en la corte de Juan II de Castilla», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 191 (2012), 22-37.

García Arranz, José Julio y Francisco Javier Pizarro Gómez, «Teoría y práctica de la imagen de las 'imprese' en los siglos XVI y XVII», eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza, *Emblemata Aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de* Oro, Madrid, Akal, 2000, 189-207.

Giovio, Paolo, *Ragionamento di mons. Paolo Giovio sopra i motti, & disegni d'arme, & d'amore, che communemente chiamano imprese: con vn discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*, Venetia, Giordano Ziletti, 1556.

Graham, David, «Preface, Prescription, and Principle: The Early Development of Vernacular Emblem Proto-theory in France», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 6 (2017), 1-31. 23-03-17, <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=79>

López Poza, Sagrario, «Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro», dir. J. Mª. Díez Borque, y eds. I. Osuna y E. Llergo, *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2010, 413-462.

López Poza, Sagrario, «Linajes de aguda invención figurada: Las empresas», *Actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática Paisajes Emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América,* eds. César Chaparro, José Julio García, José Roso, Jesús Ureña, Cáceres, Junta de Extremadura, 2008, 17-64.

Maceiras Lafuente, Andrea, *Empresas o divisas históricas: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*, A Coruña, SIELAE, 2017.

Rolet, Anne, «Aux sources de l'emblème : blasons et devises», *Littérature* 145 (2007/1) 53-78. 16-01-2017. <https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LITT_ 145_0053>

Ruscelli, Girolamo, *Discorso di Girolamo Ruscelli intorno all'inventioni dell' Imprese, dell' Insegne, de' Motti et delle Livree.* Véase *sub* Giovio, *Ragionamento*, 1556.

—, *Le imprese illustri. Con espositioni, et discorsi del S. Ieronimo Rscelli.*, Venetia, Francesco Rampazetto, 1566.

Russell, Daniel, *The Emblem and Device in France*, French Forum Monographs, vol. 59, Lexington (KY), 1985.

Saunders, Alison, «When is it a Device and when is it an Emblem: Theory and Practice (but Mainly the Latter) in Sixteenth —and Seventeenth—Century France», *Emblematica* 7, no. 2 (1993), 239-257.

Tesauro, Emanuele, *Idea delle perfette imprese; testo inedito a cura di Maria Luisa Doglio*, Firenze, Leo. S. Olschki, 1975; la traducción al francés: *L'Idée de la parfaite devise*, Paris, Les Belles Lettres, traducción del italiano de *Idea delle perfete imprese esaminata secondo gli principii di Aristotele per D. Emanuel Tesauro* (1629) par F. Vuilleumier, préface de F. Vuilleumier et P. Laurens, Paris, les Belles lettres, 1992.

Tung, Mason, *Impresa Index. To the Collections of Paradin, Giovio, Simeoni, Pittoni, Ruscelli, Contile, Camilli, Capaccio, Bargagli, and Typotius*, New York, AMS Press, 2006.

Young, Alan R., *The English Tournament Imprese*, New York, AMS, 1988.

Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro: clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos

Antonio Rojas Castro
Cologne Center for eHumanities
rojas.castro.antonio@gmail.com

Recepción: 12/03/2017, Aceptación: 10/05/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
Tras la difusión de *la Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora en 1613, los poetas del siglo XVII expandieron las posibilidades poéticas de la mitología clásica y establecieron un diálogo con las *Metamorfosis* de Ovidio creando poemas épicos breves de estilo elevado. En este artículo se pretende conseguir tres objetivos: en primer lugar, describir en términos cuantitativos un corpus de 25 fábulas mitológicas escritas por poetas como Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Juan de Jáuregui o Villamediana, entre otros; en segundo lugar, clasificar los textos con el paquete Stylo teniendo en cuenta como medida las palabras más frecuentes; de esta manera, se espera comprobar la validez de la división entre poetas «oscuros» y poetas «claros». Por último, analizar el léxico a partir de las palabras clave generadas con AntConc y la frecuencia relativa de los cultismos léxicos obtenidas con R.

Palabras clave
cultismo léxico; estilometría; fábula mitológica; Juan de Jáuregui; Luis de Góngora; Lope de Vega

Abstract
Luis de Góngora and the mythological fable of the Golden Age: Classification of texts and lexical analysis using computer methods
After the dissemination of Luis de Góngora's *Fábula de Polifemo y Galatea* in 1613, a number of Spanish poets expanded the treatment of myths and established a dialogue with Ovid's *Metamorphoses*. As a result of this process, a great amount of short epic poems was composed in the following years. This article aims to achieve three objectives: firstly,

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.260

to describe in quantitative terms a corpus of 25 epyllia written by poets such as Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Juan de Jáuregui and Villamediana, among others. Secondly, the texts are classified using the Stylo package, which takes into account the most frequent words in an attempt to verify the traditional division between "dark" poets and "light" poets. Finally, the lexicon of these works is analyzed taking into consideration the keywords generated with AntConc, and the relative frequency of learned borrowings obtained using R.

Keywords
learned borrowings; stylometry; epyllion; Juan de Jáuregui; Luis de Góngora; Lope de Vega

Introducción

Tomando como punto de partida la recepción de las *Soledades* en el siglo XVII, Dámaso Alonso identificó seis características del estilo de Góngora que cubren el léxico y la sintaxis: cultismos, alusiones mitológicas y fabulosas, hipérbaton, repetición de fórmulas estilísticas, léxico suntuario y colorista, e imágenes y metáforas (Alonso 1972). Estas características fueron estudiadas en los poemas previos a 1611 y en las obras consideradas «difíciles» —la *Fábula de Polifemo y Galatea*, las *Soledades*, la *Fábula de Píramo y Tisbe*, y el *Panegírico al duque de Lerma*—. La conclusión a la que llegó Alonso es que las características de la «poesía nueva» estaban presentes en los poemas anteriores a 1611; y, por tanto, la novedad de unos poemas que habían sido considerados «oscuros» no era cualitativa sino cuantitativa:

> Ninguna de las características de vocabulario, sintaxis, metáfora, hipérbole, colorismo, alusiones mitológicas, alusiones históricas, juego de palabras, etcétera, eran desconocidas en los versos del poeta anteriores a 1611. *La diferencia es de cantidad*; todos estos elementos están ahora acumulados, superpuestos, entrecruzados en una misma estrofa, tal vez en un mismo verso; cada uno de ellos multiplica sus propias dificultades por las de todos los otros dando al producto un aspecto que no puede revelar el análisis pormenorizado de cada uno de los factores. (Alonso 1972: 213 [la cursiva es mía])

El estilo de Góngora también fue estudiado por Robert Jammes (Góngora 1994) en la introducción a su edición de las *Soledades*. El investigador francés señaló más características como el uso frecuente de ciertas palabras (*dar*, *aun*, *a pesar de* y *no*), la eliminación de conjunciones o adverbios temporales, el uso del presente en lugar del pretérito perfecto para narrar, del pretérito en lugar del pluscuamperfecto, y del adverbio *ya* para referir tanto un momento pasado como presente. Ahora bien, para Jammes, el cultismo y el hipérbaton, que habían centrado la atención de la crítica, no eran las causas reales de la oscuridad; en realidad, esta se debía al carácter elusivo del poema y a la abundancia de conceptos.[1]

Habida cuenta de todo esto, es posible afirmar que el estudio del estilo de Góngora se ha centrado en una serie de recursos expresivos que imitan el latín y que tienen por objetivo alejar los modos de expresión de la lengua comunicativa, de la prosa. Aunque Alonso y Jammes percibieron el estilo gongorino en términos cuantitativos —la frecuencia y el uso de una serie de palabras—, la poesía del cordobés o su influencia en otros poetas aún no han sido objeto de estudios estilométricos con métodos informáticos. Esta situación podría cambiar gracias al incremento del acceso a ediciones digitales y a herramientas de análisis textual producido en los últimos cinco años. En efecto, tras los trabajos pioneros de Marcos Marín (1994) e Irizarri (1997), la estilometría se ha convertido en unas de las líneas de investigación más innovadoras de las Humanidades Digitales (Calvo Tello 2016; Fradejas Rueda 2016).

Por estos motivos, para estudiar el estilo de Luis de Góngora y su influencia, se ha creado un corpus de 25 textos.[2] Tras barajar algunos metros como la silva y géneros como el poema épico, se seleccionaron únicamente textos identificados tradicionalmente como fábulas mitológicas porque este género experimentó un *revival* gracias a la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora. Por tanto, es previsible encontrar las características de su estilo en textos que son de autoría distinta. Como Juan Matas Caballero ha señalado, tras la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*, «todos los poetas —apologistas y detractores— quedarían definitivamente gongorizados, y el destello literario del racionero cordobés terminó brillando con más o menos fortuna en todos los poetas que le siguieron» (2005a: 207).

La monumental obra de José María de Cossío (1952)[3] y los trabajos más recientes de Mercedes Blanco (2010) y de Sofie Kluge (2014) nos proporcionan las

1. El estudio más completo y actualizado sobre el conceptismo es, sin duda, *Góngora o la invención de una lengua* de Mercedes Blanco (2016). En este libro la autora defiende que las *Soledades* es un poema sublime preñado de conceptos; sin embargo, mientras que en los poemas breves los conceptos se perciben con facilidad, en las *Soledades* pasan desapercibidos debido a que están desperdigados formando «paradigmas», es decir, constelaciones de sentido, asociaciones léxico-semánticas que se repiten a lo largo del texto (Blanco 2016: 59).
2. Según McEnery y Wilson, un corpus es «a finite-sized body of machine-readable text, sampled in order to be maximally representative of the Language variety under consideration» (2004: 32).
3. Cito por la edición de 1998.

bases para saber con seguridad qué textos pueden considerarse fábulas mitológicas, cuáles son sus características más importantes, y qué clases, estilos o subgéneros podemos distinguir: culto o gongorino, claro, burlesco, etc. Este renovado interés por parte de la crítica ha ido acompañado por la edición de algunos de los textos más importantes del género, tanto en formato impreso como digital, a diferencia, por ejemplo, del poema épico, menos accesible, a mi juicio, en términos editoriales. También hay que tener en cuenta que la extensión de la fábula mitológica es mucho mayor y, además, algo más homogénea, como se verá en el siguiente apartado, que la extensión de otros tipos de textos que recibieron el influjo gongorino como la silva. La selección de los textos, pues, estuvo guiada por la tradición crítica previa, el acceso a ediciones modernizadas y la representatividad, es decir, la búsqueda de un equilibrio entre la variedad y la uniformidad.[4]

Así, pues, tras la lectura de la bibliografía mencionada, se buscaron ediciones impresas y digitales. Las fuentes impresas —la gran mayoría— fueron digitalizadas para obtener documentos en formato PDF; a continuación, estos documentos fueron procesados con FineReader, un programa de reconocimiento óptico de caracteres (OCR). De esta manera, se obtuvo un archivo de texto plano (TXT), que fue revisado y corregido teniendo en cuenta la fuente original.

Por lo que respecta a las ediciones digitales, se utilizaron dos fuentes principales. Por un lado, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, de donde se obtuvieron las cuatro fábulas de Luis Barahona de Soto y de Jacinto Polo de Medina publicadas en formato HTML; por el otro, el Observatoire de la Vie Litéraire (OBVIL), el centro de Humanidades Digitales de la Universidad Paris-Sorbonne y Pierre et Marie Curie.[5] Este centro sirve como infraestructura al proyecto Pólemos dirigido por Mercedes Blanco para publicar en formato XML/TEI la poesía de Góngora y editar un centenar de textos del siglo XVII relacionados con la polémica gongorina originada tras la difusión de las *Soledades*. En concreto, los textos de Góngora descargados del OBVIL son la *Fábula de Polifemo y Galatea,* y la *Fábula de Píramo y Tisbe* editados por Antonio Carreira.

A fin de que los resultados expuestos aquí puedan ser reproducidos y evaluados por parte de estudiantes e investigadores (Fialho y Zyngier 2014), se ha publicado el corpus de fábulas mitológicas en la plataforma GitHub[6] en formato

4. En la lingüística de corpus, la «representatividad» es el principal criterio que rige el diseño del corpus: «Representativeness refers to the extent to which a sample includes the full range of variability in a population. In corpus design, variability can be considered from situational and from linguistic perspectives, and both of these are important to determining representativeness. Thus a corpus design can be evaluated for the extent to which it includes: (1) the range of text types in a language, and (2) the range of linguistic distributions in a language. […] linguistic representativeness depends on issues such as the number of words per text sample, the number of samples per 'text' and the number of texts per text type» (Biber 1993: 1).

5. <http://obvil.paris-sorbonne.fr/>.

6. <https://github.com/arojascastro/fabulasmitologicas>.

XML/TEI y texto plano (UTF-8); la fuente de cada una de las fábulas se especifica en el encabezado TEI de los archivos. A continuación, tras describir en detalle el corpus, se expondrá la metodología empleada con el propósito de cumplir dos objetivos: por un lado, clasificar las 25 fábulas mitológicas del Siglo de Oro a partir de las palabras más frecuentes; por el otro, analizar el léxico empleado por los poetas, poniendo especial atención en las palabras clave obtenidas con la herramienta AntConc y en la frecuencia relativa de los cultismos léxicos gracias al uso del lenguaje de programación R.

De esta manera, se espera comprobar la validez de algunas clasificaciones tradicionales y proporcionar estadísticas sobre el uso del cultismo léxico[7] que nos permitan hacer comparaciones con otros textos y autores. Como se verá, en conjunto, se trata de un análisis que no requiere conocimientos informáticos avanzados ni una financiación cuantiosa para contratar programadores, pues se fundamenta en el uso de herramientas y lenguajes computacionales sencillos y de acceso gratuito.

Descripción del corpus

El corpus se compone de 25 fábulas mitológicas escritas en español por 14 poetas del Siglo de Oro. Se trata, por tanto, de un corpus monolingüe de 150.746 palabras que cubre un período temporal comprendido entre 1553 y 1664. Los textos fueron escritos en verso para ser leídos (en oposición al discurso oral), son de autoría única y segura (a excepción del *Orfeo en lengua castellana* atribuido a Lope de Vega), tienen una naturaleza ficticia, mitológica o legendaria, y desempeñan, por lo común, una función lúdica y, en menor medida, didáctica o metapoética.

Coordenadas temporales

El corpus tiene un arco temporal que va desde 1553 hasta 1664 (véase tabla 1 en los Anexos). Durante la Edad Media la mitología estuvo presente en la poesía española como ejemplo moral o adorno retórico —en forma de referencia, alusión o perífrasis—. Los primeros ejemplos de poemas épicos breves, que toman la mitología grecolatina como argumento, fueron cultivados por poetas renacentistas como Diego Hurtado de Mendoza o Gutierre de Cetina; estos poetas tradujeron el modelo clásico al castellano, pero el apogeo del género debe situarse tras la difusión de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora (Matas Caballero 2005a; Blanco 2010). A partir de entonces los poetas, tanto los que se identificaron con la estética culta como los que se alinearon a favor de la cla-

7. Por lo general, se suelen distinguir dos clases de cultismos: léxicos y semánticos. Los cultismos léxicos son los «términos del léxico español que no han experimentado los cambios fonéticos propios de la evolución de nuestra lengua» (Bustos 1993). En cambio, los cultismos semánticos o de acepción son aquellos términos utilizados con un significado diferente al habitual, es decir, que recobran una acepción que poseía el étimo de la voz española y que ésta no había conservado (Bustos 1993).

ridad y la moderación de las novedades, cultivaron el género para homenajear los logros de la nueva poesía (Villamediana, Soto de Rojas), para proponer una alternativa culta (Jáuregui, Lope, Montalbán, Bocángel), o bien para parodiar una fórmula en ascenso asociada con el lenguaje culto (Polo de Medina).

A la hora de fechar los textos, sin embargo, surgen varios problemas porque hay que distinguir entre fecha de composición, difusión y publicación impresa. Así, por ejemplo, la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo y Sotomayor se imprimió póstumamente, en 1613, pero debió de escribirse antes de 1610. También sabemos que la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora se difundió en 1613, pero fue escrita un año antes, tal y como prueban algunos documentos de la época. Algo parecido pasa con la *Fábula de Faetón* de Villamediana; aunque se publicó impresa en 1629, Góngora le dedicó dos elogios, un soneto y una décima fechados por el manuscrito Chacón en 1617. Por último, Pedro Soto de Rojas escribió los *Fragmentos de Adonis* durante su juventud, hacia 1619 según de Cossío (1998: 113), pero no se imprimieron hasta mucho más tarde, en 1652.

Contenido, metro y tamaño

Los textos que componen el corpus declaran su adscripción genérica a través del título mediante una referencia al héroe o heroína mitológicos. El término «fábula», que a menudo acompaña al personaje, debe entenderse como «historia» o «leyenda» (Cristóbal López 2010); es decir, estos poemas fueron concebidos y leídos como narraciones opuestas a la verdad representada en el poema épico cristiano (Kluge 2014).

En los últimos años, algunos investigadores como Jesús Ponce Cárdenas (2004) y Mercedes Blanco (2010) han introducido el término «epilio» para referirse a este tipo de composiciones mitológicas. Pese a que no hay consenso sobre si el epilio existió como género literario en la Antigüedad, la propuesta ha ganado adeptos porque tiene la ventaja de oponer, de manera implícita, la fábula mitológica a la epopeya homérica y, asimismo, de emparentarla con el poema épico en miniatura, de extensión breve, cultivado por Calímaco (Kluge 2014).[8]

El modelo de la mayoría de las fábulas son las *Metamorfosis* de Ovidio; en esta obra, el poeta sulmonés acumuló narraciones breves en un poema sin argumento

8. Si bien la mayoría de investigadores definen el epilio como un poema épico más breve que la epopeya, hay quien también destaca su componente temático y en su función pragmática: «[…] frente a los asuntos de interés comunitario o nacional propios de la epopeya, la fábula mitológica –como su nombre indica– saca sus temas del mito y la leyenda clásica, con especial incidencia no en las grandes empresas bélicas o viajeras, sino en episodios de amor y metamorfosis, con grandes dosis del ingrediente sentimental y presencia, mayor que en la epopeya, de personajes femeninos. Podemos decir también que, mientras que a la epopeya la caracteriza, habitualmente, el compromiso nacionalista y comunitario, puesto que sus argumentos se enraízan en la historia patria o en las creencias e ideales de la comunidad, la fábula mitológica, en cambio, se nos aparece como género notoriamente descomprometido, que busca y se afana por la expresión artística en sí misma o *ars gratia artis*» (Cristóbal López 2010: 10).

unitario. En cambio, los poetas españoles llevaron a cabo un ejercicio de *amplificatio* y exploraron las posibilidades pictóricas y descriptivas de la fábula mitológica (Matas Caballero 2005a: 204). Con todo, tal y como se observa en la tabla 2 (véase en los Anexos), el poema ovidiano no es la única fuente de la fábula mitológica española.

En efecto, Gutierre de Cetina se basó en una traducción al italiano de un cuento de Apuleyo para escribir *La Psique* y Bocángel tomó la *Fábula de Leandro y Hero* de Museo; Góngora imitó tanto a Ovidio como a otros poetas italianos de la época (Stigliani, Marino); Lope se inspiró en el poema de Ovidio, pero también en la *Odisea* de Homero; y Montalbán tuvo presente las *Metamorfosis* y las *Geórgicas* de Virgilio.[9] Otros poetas, como Espinosa y Lope de Vega, inventaron temas nuevos tomando como ejemplo la mitología para explicar el origen de un río o de la rosa blanca. En cualquier caso, si los poetas renacentistas tradujeron o parafrasearon el modelo italiano o latino, a partir del *Polifemo* de Góngora, los ingenios de la época se distanciaron del modelo clásico, interpretaron el mito a su manera y transformaron la materia en un poema heroico (Blanco 2010: 37).

El número de versos varía de manera considerable (véase la tabla 2). La *Fábula de Apolo y Dafne* de Francisco de Quevedo consta solo de 110 versos mientras que *La Circe* de Lope de Vega llega a los 3.312 versos, siendo el promedio de 1.022 versos. Al parecer, Góngora prefiere la brevedad —el *Polifemo* consta de 504 versos y la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de 508— mientras que sus imitadores y rivales tienden a agrandar el poema hasta el punto que llega a confundirse con la epopeya. Esto se consigue mediante la inserción de pequeñas historias mitológicas en el marco de la fábula como hace Villamediana en *El Faetón* y Pedro Soto de Rojas en los *Fragmentos del Adonis*, o bien extendiendo los discursos de los personajes y los pasajes con carácter simbólico —el descenso a los Infiernos, por ejemplo— como lleva a cabo Jáuregui en el *Orfeo*, Montalbán en el *Orfeo en lengua castellana* o Lope de Vega en *La primera parte de la Filomena* y en *La Circe*. Es por este motivo que estas composiciones de mayor extensión —salvando las fábulas de Villamediana— se dividen en cantos, fragmentos o partes.

Gracias a R, un lenguaje de programación utilizado para llevar a cabo cálculos estadísticos, se ha podido averiguar que el corpus se compone de 150 746 palabras o *tokens*. En cuanto al número de *tokens* por texto, en general, se confirman los resultados ya expuestos: la *Fábula de Apolo y Dafne* de Quevedo es el texto más breve, mientras que *La Circe* es el texto de mayor extensión (véanse la tabla 3 y la figura 1); por lo demás, el promedio es de 6030 *tokens.*

En cuanto al metro, sin duda, predomina la octava real (véanse la tabla 2 y la figura 2); en concreto, 15 de los 25 textos están escritos en este molde. Esta estrofa procedía de la *ottava rima* italiana, era el cauce estrófico culto y había sido utilizada tradicionalmente para la poesía épica. Además, cada octava tiene la ventaja de funcionar de manera independiente, es decir, goza de cierta unidad temática (Matas

9. Sobre las fuentes del *Orfeo en lengua castellana* véase Arcaz Pozo (2003).

Caballero 2005b: 166). Con todo, no es la única estrofa presente en el corpus: Barahona de Soto utilizó la décima, Francisco de Quevedo escogió la quintilla, Góngora y Polo de Medina prefirieron el romance para sus fábulas burlescas y, a partir de la difusión de las *Soledades*, la silva también fue cultivada por Soto de Rojas, Villamediana y Polo de Medina. Por último, hay que señalar que Lope escribió la *Segunda parte de la Filomena* en octava y en silva.

Ratio Type-Token

La ratio *Type-Token* es una medida utilizada para calcular la variedad léxica de un texto; por lo general, se entiende que una ratio baja significa que el texto repite muchas palabras y, por tanto, es poco variado o rico desde un punto de vista léxico. Para calcular la ratio entre palabras únicas y palabras en total, se obtiene el número de palabras únicas (*types*) de cada texto y este se divide por el número de palabras en total (*tokens*); a continuación, se multiplica por 100 para obtener un porcentaje.

Por lo común los textos cortos son los más variados; es decir, a medida que la extensión crece, la repetición incrementa. En este sentido, es lógico que el texto más breve —la *Fábula de Apolo y Dafne* de Quevedo— sea el que tenga un léxico más variado (52,885%). Ahora bien, tras el poema de Quevedo, no sigue el segundo texto más breve, la *Fábula del Genil* de Espinosa, como sería esperable, sino la *Fábula de Píramo y Tisbe* con una ratio de 49,8%. Esta fábula —la tercera más breve si tenemos en cuenta los *tokens*— es un texto híbrido, serio y a la vez burlesco, de estilo culto y a la vez bajo, que pone en relación campos semánticos muy dispares. Por esta razón, no es extraño que supere al texto de Espinosa en cuanto a riqueza léxica.

Clasificación de los textos

La fábula mitológica española ya ha sido objeto de periodización y clasificación por parte de historiadores y críticos literarios. Las propuestas se suelen centrar en la cronología o bien en la semejanza o desemejanza entre los textos. Para empezar, se puede adoptar el clásico esquema tripartito correspondiente al origen, a la plenitud y a la decadencia del género (López Cristóbal 2010). Así, los poetas medievales y renacentistas pondrían las bases, traduciendo, parafraseando o imitando el modelo clásico; a ellos sucederían los poetas barrocos que, con Góngora a la cabeza, interpretarían el mito de manera personal para engendrar poemas de estilo elevado; por último, los poetas neoclásicos volverían a la sobriedad renacentista y representarían el declive del género.

Ahora bien, tal y como los formalistas rusos señalaron a inicios del siglo pasado, dentro de la diacronía se pueden distinguir sistemas estables, es decir, porciones de sincronía.[10] Tal es la perspectiva de los trabajos dedicados a investigar la

10. Véase, por ejemplo, Tinianov (2012).

fábula mitológica del Siglo de Oro en el contexto de la polémica gongorina. Tras la difusión de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, y de las *Soledades* de Luis de Góngora en 1613, se produjeron una serie de reacciones por escrito que emanan de Lope de Vega y sus seguidores —desde pequeños poemas satíricos, pasando por cartas más o menos privadas dirigidas a Góngora, panfletos que oscilan entre la sátira y la crítica literaria, hasta tratados que, sin duda, fueron escritos en contra de la «poesía nueva»—. En este laberinto de documentos, la figura de Juan de Jáuregui brilla con especial intensidad debido al *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»* (Jáuregui 2002). Con esta obra el poeta sevillano se posicionó en el campo literario del siglo XVII como enemigo incontestable de la poesía culta debido la abundancia de novedades y a la falta de adecuación entre tema y estilo.

Diez años más tarde, Jáuregui volvió a intervenir en la polémica por partida doble, con un *Discurso poético* (Jáuregui 2016), una obra de índole crítica y menos satírica que la anterior, y con una fábula mitológica, el *Orfeo* (1624). A través del *Discurso*, Jáuregui pretendía situarse en un lugar intermedio entre los poetas «oscuros» y los «claros» (Matas Caballero 2005a), y promover como ideal la «dificultad perspicua», esto es, la dificultad que surge, no de las palabras extrañas, cultas o nuevas, sino de los pensamientos profundos y graves.[11] Por su parte, el *Orfeo* debía encarnar las ideas defendidas en el *Antídoto* y en el *Discurso poético*; la fábula tenía un argumento y un héroe reconocible, y el estilo era elevado y homogéneo (sin bromas ni chistes). Ahora bien, el poeta sevillano también usó términos plebeyos y algunos cultismos poco frecuentes; en consecuencia, los lectores de la época vieron en la fábula una contradicción con lo que había manifestado en el plano teórico. A partir de entonces, Jáuregui pasó de ser considerado un «enemigo» de la poesía de Góngora a un «converso» y, por este motivo, se convirtió en la diana de los ataques de los poetas «claros». El ejemplo más evidente de estos ataques es el *Orfeo en lengua castellana*, que replica —y corrige— desde el título el *Orfeo* del poeta sevillano. Esta obra, como se ha dicho, fue publicada por Juan Pérez de Montalbán, aunque los lectores de la época la atribuyeron a Lope.

Tras este breve repaso sobre la polémica gongorina es posible afirmar que los historiadores y críticos literarios han distinguido tres modelos de la fábula mitológica del Siglo de Oro: en primer lugar, Góngora y sus imitadores —los poetas «oscuros»—; en segundo lugar y en el polo opuesto, Lope y sus seguidores —los poetas «claros»—; por último, en una posición intermedia, Jáuregui y su *Orfeo* —poeta de la «dificultad perspicua»—. Para comprobar la validez de esta clasificación se ha llevado a cabo una clasificación con el paquete Stylo escrito en len-

11. «En suma, los rivales de Góngora se proponen un nuevo tratamiento de la fábula, tan monumental y tan libre como el del *Polifemo*, pero del que broten sentencias morales y filosóficas. Jáuregui parece querer mostrar en su *Orfeo* que la vehemencia sublime de la escritura, de la que abusa según él Góngora para informar conceptos vacuos o superficiales, debe justificarse por la seriedad del pensamiento» (Blanco 2010: 56).

guaje de programación R.[12] La herramienta Stylo (Eder *et al*. 2017) proporciona los principales métodos en el campo de la estilística computacional a través de una interfaz gráfica de usuario (GUI, por sus siglas en inglés); en consecuencia, no es necesario escribir código para realizar las operaciones.

Aunque existen una amplia variedad de modelos estadísticos para clasificar textos, como la distancia euclidiana, desde los inicios de la década pasada, se considera más apropiado el árbol de consenso (*Consensus Tree*) cuando el objetivo no es confirmar la autoría de un texto sino realizar un análisis estilométrico. El árbol de consenso se diferencia del dendrograma en que no representa un solo resultado, sino que combina la información derivada de múltiples dendrogramas en uno solo (Eder 2015). Con Stylo se crea una lista de todas las palabras utilizadas en el corpus y se obtiene la frecuencia normalizada con *z-scores*[13] de cada uno de los textos. A continuación, Stylo compara los resultados de cada texto por separado y lleva a cabo distintos análisis en función del método estadístico seleccionado; por último, presenta las distancias obtenidas en forma de diagrama.

Para obtener el árbol de consenso basado en el corpus de fábulas mitológicas, se seleccionó «texto plano» (TXT) como *input*, y un rango de palabras más frecuentes que va desde 100 hasta 1000 con un incremento de 100 palabras, sin eliminar pronombres —lo que se conoce como *culling* en el argot de la estilometría—, y tomando en consideración los textos de manera íntegra. Es decir, la herramienta crea un dendrograma para las palabras más frecuentes situadas en el rango 1-100, luego otro dendrograma para las palabras más frecuentes en el rango 101-200, y así sucesivamente hasta llegar a 1.000. Los dendrogramas obtenidos, finalmente, se combinan y el resultado es un árbol de consenso. Es decir, un diagrama con los valores «consensuados».

En cuanto al método estadístico, tras probar Classic Delta con resultados insatisfactorios, se seleccionó la adaptación llamada Eder's Delta. En ambos casos, se normalizan las frecuencias de palabras con *z-scores,* pero Classic Delta (Burrows 2002) está pensado para utilizarse con textos ingleses mientras que Eder's Delta es más adecuado para las lenguas aglutinantes (Eder *et al*. 2013). Como se puede ver en la figura 3, el árbol de consenso obtenido clasifica los textos no en tres grupos, como era esperable si tenemos en cuenta la historiografía literaria, sino en cuatro.[14]

Es fácil darse cuenta de que esta metodología nos ofrece una clasificación más compleja y rica, pues nos ayuda a superar categorías dicotómicas. Para empezar, la oposición entre poetas «claros» y «oscuros» no es tan nítida como se presume. En

12. <https://sites.google.com/site/computationalstylistics/stylo>.
13. La normalización con *z-scores* se obtiene restando la media de una palabra en un corpus de su frecuencia y dividiendo el resultado por la desviación típica.
14. Para una explicación en detalle dirigida a humanistas del funcionamiento de Delta, véase Calvo Tello (2016).

primer lugar, encontramos un grupo de textos que pueden identificarse como renacentistas (Cetina, Hurtado de Mendoza, Barahona de Soto); sin embargo, en este grupo aparecen también las fábulas de Espinosa, Quevedo y Polo de Medina, que son posteriores cronológicamente, y utilizan un lenguaje más poético. En segundo lugar, las fábulas de Lope de Vega y de Pérez de Montalbán forman un grupo independiente respecto a las fábulas de Cetina y Hurtado de Mendoza. Es decir, por un lado, se confirma la relación entre Lope y Montalbán, pero, por el otro, es posible ver la singularidad de este grupo de textos respecto a las fábulas renacentistas consideradas ejemplo de «claridad». En tercer lugar, se manifiesta la similitud de las fábulas cultas escritas por Góngora, Carrillo, Soto de Rojas, Jáuregui y Bocángel. Hay que destacar que el *Orfeo* de Jáuregui aparece en el grupo de Góngora, lo que vendría a probar la opinión de sus detractores y críticos que veían en la fábula una especie de conversión al bando de la «poesía nueva». Por último, quizás lo más sorprendente sea descubrir que las fábulas de Villamediana no aparecen en el grupo en donde se encuentran las de Góngora, sino en otro distinto, independiente, autónomo. Esto es especialmente interesante, porque tradicionalmente se ha considerado a Villamediana como un mero imitador de la poesía del cordobés.

En resumen, el árbol de consenso nos permite superar la división dicotómica entre poesía «clara» y poesía «oscura», y poner en duda la originalidad de Jáuregui, que, como se va visto, quiso cultivar un modelo alternativo al de Góngora, pero acabó sucumbiendo al influjo de la lengua poética del cordobés. Por el contrario, las fábulas de Villamediana parecen más originales de lo que a menudo creemos. Asimismo, nos permite confirmar una serie de relaciones de semejanza, que se conoce desde hace tiempo, entre la *Fábula de Leandro y Hero* de Bocángel y del *Orfeo* de Jáuregui, y el parentesco entre los textos de Lope de Vega y del *Orfeo en lengua castellana* de Pérez de Montalbán.

Análisis léxico

Gracias al paquete Stylo es posible clasificar un corpus de textos en grupos, y, por tanto, defender el parentesco y la similitud entre varias fábulas mitológicas. Ahora bien, los árboles de consenso no nos ayudan a entender en qué se diferencian los cuatro grupos ni a estudiar la huella gongorina en el corpus de fábulas. Para profundizar más en esta cuestión, se ha dividido la colección de textos en cuatro sub-corpus correspondientes a los cuatro grupos formados con el método Eder's Delta; la distribución de textos es la siguiente:

— **Sub-corpus A (21 383 *tokens*)**: *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, *La Psique*, *Fábula de Vertumno y Pomona*, *Fábula de Acteón*, *Fabula del Genil*, las dos fábulas de Apolo y Dafne (Quevedo y Polo de Medina), y *Fábula de Pan y Siringa*.

— **Sub-corpus B (59 362 *tokens*)**: *Primera parte de la Filomena*, *Segunda parte de la Filomena*, *La Andrómeda*, *La Circe*, *La rosa blanca*, y *Orfeo en lengua castellana*.

— **Sub-corpus C** (**46 155** ***tokens***): *Fábula de Acis y Galatea*, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *Rayos de Faetonte*, *Fábula de Píramo y Tisbe*, *Fragmentos de Adonis*, *Orfeo*, y *Fábula de Leandro y Hero*.
— **Sub-corpus D** (**23 847** ***tokens***): *Fábula de Faetón*, *Fábula de la Fénix*, *Fábula de Europa* y *Fábula de Apolo y Dafne*.

Teniendo en cuenta esta distribución, se ha explorado el léxico de los cuatro sub-corpus desde dos perspectivas complementarias: por un lado, se ha utilizado la herramienta AntConc para obtener una lista de palabras clave utilizando el test *Log likelihood*; por el otro, se ha obtenido la frecuencia relativa de los cultismos léxicos con R.

Palabras clave

Sabemos que las fábulas son idilios amorosos con episodios de metamorfosis, pero ¿es posible averiguar qué palabras caracterizan cada uno de los textos? Las palabras clave, es decir, aquellas palabras estadísticamente significativas en tanto que aparecen *más de lo esperado*, teniendo en cuenta únicamente el azar como factor, en comparación con otro corpus (McEnery y Wilson 2004: 84-85) sirven precisamente para encontrar la singularidad de cada texto o grupo de textos en términos cuantitativos. Por ejemplo, en el sub-corpus A la palabra *que* tiene una frecuencia relativa de un 4,15%; imaginemos que, en el corpus de referencia formado por los sub-corpus B, C y D, la misma palabra tuviera una frecuencia relativa de un 5%. En tal caso, como es obvio, la palabra *que* no sería una palabra clave del sub-corpus A.

Para obtener las palabras clave, pues, se necesita un corpus de referencia y un método estadístico, como el test *Log likelihood* o *Chi-square*, que determine si existe una diferencia significativa entre la frecuencia esperada y la frecuencia observada.[15] En la herramienta AntConc, tras cargar los archivos que se quieren analizar y los archivos que servirán como corpus de referencia, es posible generar una lista de palabras más frecuentes y elegir el método con el que se desea obtener la lista de palabras que estadísticamente son *inesperadas*.

En el caso de las fábulas mitológicas se realizó esta operación cuatro veces con el test *Log likelihood*: en primer lugar, se comparó A con los sub-corpus B, C y D; en segundo lugar, B con los sub-corpus A, C y D; en tercer lugar, C con los sub-corpus A, B y D; y, finalmente, D con los sub-corpus A, B y C. En cada caso, la lista de palabras clave generada puede guardarse en un archivo de texto plano. Las tablas 4 y 5 muestran las 25 palabras clave más significativas en los sub-corpus A, B, C y D.

15. Más sobre las palabras claves en Lexical Analysis Software en: <http://www.lexically.net/downloads/version6/HTML/index.html?keyness_definition.htm>.

Sub-corpus A: la fábula mitológica y el petrarquismo

Al margen de la conjunción copulativa *y*, lo que caracteriza al sub-corpus A es un fuerte componente del yo poético como se puede inferir de los pronombres personales *yo* y *me*. Si se inspeccionan las concordancias en AntConc es fácil observar que ambos términos aparecen en los fragmentos de discurso citado y, a menudo, remiten a la poesía petrarquista asociados a metáforas típicas del discurso amoroso, la *milita amoris* y la belleza femenina. Asimismo, sobresalen el sustantivo *Señora*, muy connotado de petrarquismo, los verbos de movimiento como *correr* e *ir*, pero también otros como *vido* y *querer*. Más previsible es la aparición de los nombres propios de los héroes y heroínas (*Psique*, *Pan*, *Siringa*, *Hipómenes* y *Acteón*) que protagonizan las fábulas. Los términos *Apolo* y *Dafne* aparecen en los puestos 622 y 3.159, respectivamente; esto puede deberse a que en el corpus de referencia hay otras fábulas sobre este mito y, por tanto, no son estadísticamente relevantes.

Sub-corpus B: la fábula mitológica y lo heroico

En este sub-corpus son importantes los nombres propios de los héroes y heroínas; *Circe, Ulises, Filomena, Progne* aparecen en lo más alto de la lista, mientras que el resto de personajes —*Orfeo*, *Eurídice*, *Andrómeda*, *Perseo*, *Tereo*— se sitúan un poco más abajo. Asimismo, se observa el predominio del pronombre relativo *que*, por lo que se deduce un uso abundante de frases subordinadas, y del adverbio *como* utilizado en construcciones comparativas.

Como en el sub-corpus A, destacan los pronombres personales *yo* y *me*, también muy presentes en los discursos citados; no obstante, consultando las concordancias de AntConc, es posible averiguar que, si bien el pronombre *me* se asocia al vocabulario de las pasiones, el término *yo* es usado en situaciones narrativas en las que los personajes relatan acciones pasadas o bien sus intenciones futuras. Vuelven a aparecer aquí varios términos asociados con la tradición petrarquista y con el tema amoroso como *amor*, *hermosura* o *mujer*.

Desde mi punto de vista, lo más sorprendente es el sustantivo *tordo*; esta ave es relevante estadísticamente porque no acostumbra a aparecer en la fábula mitológica. Sin embargo, en *La segunda parte de la Filomena* cumple un rol muy importante ya que se escenifica un torneo de cantos entre Filomena y un tordo, identificado con Torres Rámila, el autor de la *Spongia*. Por último, hay que señalar la ocurrencia de una serie de términos —*mar*, *nave* y *Troya*— que remiten a la epopeya homérica.

Sub-corpus C: la fábula mitológica y el orfismo

Lo más característico de estos textos es el uso del pronombre personal *se*, del adjetivo posesivo *su* y del artículo determinante *el*. Los tres términos aparecen en fragmentos en que la voz poética narra la acción llevada a cabo por los héroes y heroínas, por algunos agentes naturales o incluso conceptos. Es decir, en este sub-corpus la acción no es narrada, por lo general, por un personaje a diferencia de los sub-corpus A y B, aunque también haya discursos citados.

Asimismo, destacan el adjetivo *veloz*, los sustantivos *pasos*, *acción*, *discurso* —aunque este último puede remitir tanto al fluir del agua como a un parlamento— y los verbos *llega* y *halla*; todos estos términos denotan movimiento y dinamismo. Puesto que los personajes se mueven en una dirección precisa, para alcanzar otro lugar, el espacio también cobra relevancia a través de los términos *do* y *sitio*. Con los términos *amante, apetito* y *Cupido* se hace referencia, por lo general, a situaciones eróticas o amorosas; el hijo de Venus personifica un concepto abstracto para que intervenga en la fábula como un agente con voluntad propia. También debo señalar la ocurrencia del sustantivo *labio*; este término es usado de manera ambivalente, según parece consultando las concordancias de AntConc, pues el contexto en que aparece remite, por un lado, a la belleza femenina, y, por el otro, a situaciones en que los instrumentos musicales cobran relieve.

Por último, en este sub-corpus aparecen en los primeros puestos los nombres propios de los protagonistas (*Adonis*, *Leandro* y *Hero*) de las fábulas de Soto de Rojas y de Bocángel. Por el contrario, *Píramo* se sitúa en el puesto 53, *Tisbe* en el 152, y *Galatea* en el 170; y no aparecen ni *Orfeo* ni *Polifemo*. Este fenómeno se explica porque el sub-corpus B contiene una fábula sobre el mito órfico y porque Góngora casi nunca nombra de manera directa a sus personajes. Así, en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, el término *Galatea* aparece 10 veces y *Polifemo* solo 4; y en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, el término *Píramo* tiene 9 ocurrencias y *Tisbe* solo 6.

Sub-corpus D: la fábula mitológica y lo sagrado

Las palabras clave de los textos de Villamediana contrastan con las de los tres sub-corpus previos porque en las posiciones superiores no encontramos pronombres personales ni verbos. En general, predominan términos de una longitud mayor de lo habitual. Son sustantivos y adjetivos y, en menor medida, adjetivos relativos posesivos (*cuya*). De entre ellos, destacan los nombres asociados con la luminosidad como *luz* y *rayos*, así como los sustantivos y adjetivos con los que se describe el aspecto de objetos, materiales y astros como *ardiente*, *forma, elemento*, *materia*, y *blando*. También se puede distinguir el campo semántico de lo elevado como *sublime* y *tributo*, y de lo sagrado a partir de los términos *inmortal*, *eterna*, *eterno*, *deidad* y *sacro*.

Como ya se ha dicho, los adjetivos en este sub-corpus son muy importantes. En primer lugar, el adjetivo *feliz* resulta peculiar porque el contexto en que aparece revela que no suele determinar a personas sino a ideas como el *alma*, la *constancia*, la *propagación*, el *vuelo*, la *fatiga*, la *patria*, o el *origen*. En segundo lugar, el adjetivo *alado* suele calificar a deidades como el *Euro* y *Júpiter* o formar parte de una perífrasis como *ciego alado* o *dios alado* —mientras que la forma femenina, *alada*, se emplea con distintas entidades, no solo mitológicas—. En tercer lugar, el adjetivo *undoso* es utilizado de una manera similar a la de Góngora en las *Soledades*: para aludir el agua o el mar. Por último, el adjetivo *volante* se utiliza para caracterizar dos aves mitológicas —el Fénix y el águila de Júpiter—, pero también el arpón de Cupido.

En cuanto a los nombres propios, *Tetis* es el único que aparece entre las primeras 25 palabras clave; esto es significativo porque el corpus de fábulas mitológicas reunido aquí no contiene ninguna fábula sobre este personaje mitológico. El contexto en que aparece, como es lógico, es siempre el océano, aunque también se utiliza para aludir a alguna de sus hijas, según se deduce de las concordancias generadas con AntConc. En contra de lo esperable, los nombres propios de los héroes de las fábulas de Villamediana solo aparecen en posiciones muy bajas —*Dafne* en la 61, *Europa* en la 303, *Fénix* en la 529, *Faetón* en la 272 y *Apolo* en la 1066—. Por último, es importante la ausencia de términos amorosos; las fábulas de Villamediana —a excepción de la de Apolo y Dafne— no son idilios amorosos, centrados en dos amantes, sino poemas sobre acciones extraordinarias.

Frecuencia relativa de cultismos léxicos

La lista de palabras más frecuentes de cada sub-corpus, *a priori*, debería darnos una buena idea sobre el léxico predominante. Ahora bien, puesto que la proporción de cada sub-corpus es distinta, no basta con obtener la frecuencia absoluta de las palabras, esto es, el número total de *tokens*. La razón es que cuando hay disparidad de tamaño, la frecuencia absoluta de una palabra en un texto, aunque sea mayor que en otro texto, puede tener, en realidad, una ratio menor. Por tanto, un simple recuento aritmético no es válido si se quiere realizar comparaciones (McEnery y Wilson 2004: 83). Para calcular la frecuencia relativa es necesario dividir el número de ocurrencias de una palabra por el número de palabras en total y, si se quiere facilitar la lectura, multiplicar por 100 para obtener un porcentaje.

Con el programa R esta operación es muy sencilla. Tras definir la ruta en donde se halla el archivo que se quiere analizar, las mayúsculas se transforman en minúscula y se eliminan los espacios y la puntuación; a continuación, se ponen los datos en una tabla y se ordenan los valores, por ejemplo, de mayor a menor; por último, se divide las frecuencias absolutas por el total y se multiplica por 100. La tabla 6 muestra la frecuencia relativa de las primeras 25 palabras más utilizadas.

Un examen superficial del contenido de la tabla sugiere que las palabras más frecuentes en los cuatro sub-corpus son de tipo gramatical —*y*, *que*, *de*, *la*, *con*, *no*, *por*, *a*, etc.—. Observando la frecuencia relativa de estas palabras (*function words*, en inglés) es posible inferir algunas preferencias sintácticas como el uso de frases subordinadas relativas, copulativas, adversativas, etc., pero siempre conviene distinguir entre ocurrencia y uso; en otras palabras, la vuelta al texto, a la lectura en detalle, a través de unas concordancias, es obligatoria para saber en qué contexto aparece un término en concreto y validar nuestra hipótesis. En cambio, las palabras con carga semántica se sitúan en la parte inferior de la tabla. Así, en el sub-corpus A las palabras *me* —con un poco más de peso semántico que las palabras gramaticales— aparece en la posición 23; en el sub-corpus B, las palabras *amor* y *mi* se sitúan en el puesto 20 y 25; en el sub-corpus C las únicas palabras relevantes que destacan son *es*, en la posición 23, y *voz*, en la posición 24. Por último, en el sub-corpus D, la primera palabra con carga semántica —*luz*— aparece en el puesto 18.

La frecuencia relativa de las palabras más utilizadas solo puede darnos una idea muy abstracta y aproximada del tipo de textos que pretendemos analizar. Por el contrario, puede ser útil cuando queremos descubrir la ocurrencia de una palabra en concreto; tal es el caso de los cultismos, es decir, préstamos de una lengua culta como el latín, el griego o el italiano utilizados por los poetas para llamar la atención sobre la forma.

Como es sabido, Pedro de Valencia (2000) y Francisco Fernández de Córdoba (2015) censuraron la frecuencia de palabras «peregrinas» o «forasteras» en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y, sobre todo, en las *Soledades*.[16] El uso de palabras procedentes del latín en textos españoles es característico de la poesía de los siglos XVI y XVII; en este sentido, como Dámaso Alonso (1972: 137-139) defendió, el papel de Góngora se reduce a recoger y difundir muchas palabras cultas introducidas en la lengua poética anterior por parte de autores medievales (Alfonso el Sabio, Juan de Mena), renacentistas (Boscán, Garcilaso de la Vega) y manieristas (Fray Luis de León, Herrera, Medrano).

Para identificar los cultismos, los estudiosos han recurrido a las traducciones renacentistas de obras como la de *El cortesano* de Boscán, a la primera documentación literaria o lexicográfica, a la frecuencia de uso y, por último, a las censuras (Herrero Ingelmo 1994). El principal problema a la hora de estudiar el cultismo en la poesía de Góngora es que estas palabras, «peregrinas» o «forasteras», se volvieron corrientes con el paso del tiempo y a nosotros, como lectores del siglo XXI, nos cuesta mucho reconocerlas como extrañas al repertorio lingüístico del Siglo de Oro. De ahí que se deba acudir a los testimonios condenatorios y a algunos textos paródicos de la época para estudiar el cultismo. Para nuestra fortuna, Alonso (1972: 136) recogió 50 cultismos léxicos pertenecientes a la *Soledad primera*; además, añadió otras palabras consideradas cultismos realzados por el hiato como *ingenïoso*, *vïola*, *vïolencia* e *inquïeta*.

16. Las palabras de Pedro de Valencia son las siguientes: «También, siguiendo esta novedad, usa vocablos peregrinos italianos y otros del todo latinos, que los antiguos llamaban glosas, lenguas, y ahora llamamos así a las interpretaciones de los tales y de todo lo oscuro. Estos conviene moderar y usar pocas veces: y no muchas tampoco unos de que, con particular significación, y parece afición, como *peinar*, *purpúreo*, la partícula *si*, o *si bien*, para excepción, y otros tales» (Valencia 2000: 464). Por su parte, la opinión del abad de Rute se resume con la siguiente cita: «Vuestra merced, por amor de Dios, se temple en esta parte, que como su servidor y amigo se lo suplico. […] Lo mismo deseo haga en el uso de palabras peregrinas, digo derivadas de latín y toscano; y no tanto en la muchedumbre de ellas, pues todas son muy buenas, y a la verdad eso es enriquecer nuestra lengua y muy conforme a los preceptos del arte (según Aristóteles, Horacio, Vida, Tasso y otros); pero en el frecuentarlas y repetirlas muy a menudo, pues, como a forasteras, se ha de ir poco a poco y con recato, dándoles entrada y lugar señalado si queremos que sean bien recibidas y estimadas en algo […]» (Fernández de Córdoba 2015). Finalmente, aunque el *Discurso poético* de Jáuregui es diez años posterior, en él se puede encontrar una crítica muy parecida. De hecho, ocupa toda una sección titulada «La molesta frecuencia de las novedades», en donde se leen juicios como el siguiente: «Y no sólo siendo unas mismas las locuciones, ofenden repetidas. Mas aun siendo varias, si son peregrinas y nuevas, basta el frecuentar novedades para que causen molestia, embarazando y afeando la obra donde se acumulan» (Jáuregui 2016).

Al manejar la lista hay que ser muy prudentes porque muchos de los cultismos están documentados en el siglo XVI —a menudo aparecen en la poesía de Garcilaso de la Vega— y porque no incluye ni los cultismos léxicos, identificados posteriormente por Robert Jammes (Góngora 1994), ni los cultismos semánticos conocidos hasta la fecha. Sin embargo, creo que puede ser un buen punto de partida para estudios más exhaustivos que contemplen otro tipo de fuentes (diccionarios históricos) y géneros literarios (novela y teatro).

A fin de estudiar la huella de Góngora —o, mejor dicho, de las *Soledades*— en el corpus de fábulas mitológicas del siglo XVII se ha obtenido la frecuencia relativa de los 56 cultismos.[17] La tabla 7 muestra los valores obtenidos en los sub-corpus A, B, C y D. Ahora bien, puesto que estos valores no cobran significancia si no es en comparación con las *Soledades*, se ha añadido una columna con la frecuencia relativa de los lemas en el poema que generó las censuras y que, hipotéticamente, los poetas imitaron. El promedio de cultismo léxicos en este caso es de 0,027% y la desviación típica es de 0,025%.

En primer lugar, los textos del sub-corpus A —*Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, *La Psique*, *Fábula de Vertumno y Pomona*, *Fábula de Acteón*, *Fabula del Genil*, *Fábula de Apolo y Dafne*, *Fábula de Pan y Siringa*— son los que tienen una frecuencia relativa de cultismos léxicos más baja: un promedio de 0,001% y una desviación típica de 0,004%. De hecho, únicamente se han encontrado 10 de los 53 lemas: *fugitivo*, *cerúleo*, *ilustre*, *líquido*, *aura*, *cándido*, *cítara*, *culto*, *esfera* y *aplauso*. Por tanto, es posible afirmar que en este sub-corpus los cultismos léxicos son poco significativos.

En segundo lugar, se observa un ligero incremento en sub-corpus B —*Primera parte de la Filomena*, *Segunda parte de la Filomena*, *La Andrómeda*, *La Circe*, *La rosa blanca*, *Orfeo en lengua castellana*— con un promedio de 0,07% y una desviación típica de 0,013%. En este caso se han encontrado 29 de los 53 lemas. Los 10 más frecuentes son: *cándido*, *esfera*, *ilustre*, *trémulo*, *fugitivo*, *coturno*, *purpúreo*, *céfiro*, *aplauso* y *líquido*. El incremento de cultismos léxicos es significativo, pero está muy lejos de alcanzar las *Soledades*.

En tercer lugar, en el sub-corpus C —*Fábula de Acis y Galatea*, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *Rayos de Faetonte*, *Fábula de Píramo y Tisbe*, *Fragmentos de Adonis*, *Orfeo*, *Fábula de Leandro y Hero*— se observa un incremento considerable: el promedio es de 0,013% y la desviación típica es de 0,016%; es decir, el

17. En la tabla 7, doy únicamente el lema, aunque las frecuencias relativas contemplan la ocurrencia del lema y de algunas formas derivadas. En términos generales, en los lemas que corresponden a sustantivos y adjetivos he buscado la forma masculina-singular, femenina-singular, masculina-plural y femenina-plural. Es decir, en la tabla aparece el lema *purpúreo*, pero se han buscado las formas *purpúreo*, *purpúrea*, *purpúreos* y *purpúreas*. Por su parte, en los verbos he buscado el lema, las formas correspondientes a la primera y tercera persona del singular y del plural, en presente, en pretérito imperfecto y en pretérito perfecto, así como el participio y el gerundio. En la tabla, pues, aparece el lema *argentar*, pero la frecuencia relativa corresponde a las formas *argenta*, *argentando* y *argentados*.

uso de cultismos léxicos es casi el doble que en el sub-corpus B. En este caso se encuentran 48 de los 53 lemas. Los 10 cultismos léxicos más frecuentes son: *cándido*, *esfera*, *culto*, *ostentar*, *coturno*, *fugitivo*, *esplendor*, *ministrar*, *líquido*, y *céfiro*.

Por último, el sub-corpus D —*Fábula de Faetón*, *Fábula de la Fénix*, *Fábula de Europa* y *Fábula de Apolo y Dafne*— es el que tiene un promedio (0,023%) y una desviación típica mayor (0,025%); en otras palabras, las fábulas de Villamediana contienen una proporción muy semejante a la de las *Soledades* de Góngora. Por lo demás, en este sub-corpus se encuentran 47 de los 53 lemas. Los 10 cultismos léxicos más frecuentes son: *líquido*, *cándido*, *culto*, *esfera*, *fugitivo*, *alterno*, *esplendor*, *aplauso*, *émulo* y *meta*.

Los datos obtenidos confirman un uso mayor de cultismos por parte de los poetas considerados «cultos» u «oscuros» —sub-corpus C y D—. Sin embargo, aunque la huella de Góngora se percibe en todos los textos posteriores a la *Fábula de Polifemo y Galatea* —un ejemplo de ello son los cultismos léxicos del sub-corpus B con textos de Lope de Vega—, destaca la frecuencia relativa de cultismos léxicos del sub-corpus D. Se puede afirmar, pues, que, al menos en lo que respecta al uso del cultismo léxico y en contra de lo esperado, las fábulas de Villamediana se parecen más a las *Soledades* que las fábulas contenidas en el sub-corpus C, aunque incluya dos fábulas de Góngora. En este sentido, los textos de Villamediana son innovadores porque se apartan del modelo del *Polifemo*, que en el fondo es un idilio amoroso, y transfieren las novedades del otro gran poema gongorino al género de la fábula mitológica. Esta transferencia, por último, también *podría* explicar por qué en el árbol de consenso las fábulas de Villamediana no se agruparon con el *Polifemo* y la *Tisbe* de Góngora.

Conclusiones

Con este artículo se ha pretendido estudiar el estilo de Luis de Góngora y su influencia en el género de la fábula mitológica. Se ha creado un corpus de 25 poemas escritos por 14 poetas de los siglos XVI y XVII. La selección de los textos se ha fundamentado en la tradición crítica previa y en el acceso a ediciones modernizadas; también se ha buscado un equilibrio entre la variedad y la uniformidad.

La obtención de los textos ha seguido dos caminos: por un lado, las fuentes impresas han sido escaneadas y procesadas con el programa FineReader para obtener archivos digitales en formato TXT; por el otro, las fuentes digitales publicadas en HTML o bien XML/TEI se han transformado en archivos TXT usando hojas XSLT. No hace falta decir que la tarea hubiera sido mucho menos laboriosa si las ediciones de nuestros clásicos se publicaran en abierto y en formato estándar. El resultado de este proceso ha sido un corpus monolingüe de 150 746 *tokens*. La colección de textos tiene especial importancia porque contiene una muestra representativa de las fábulas mitológicas compuestas durante la polémica gongorina. Por lo general, estas pueden caracterizarse como poemas épicos, más o menos breves, que dialogan con las *Metamorfosis* de Ovidio.

Para clasificar los textos se ha utilizado el algoritmo Eder's Delta a fin de crear un árbol de consenso. Este diagrama combina múltiples dendrogramas por lo que el resultado se presume más fiable, pero también más complejo y difícil de interpretar. Lo más llamativo de esta clasificación es que no es dicotómica porque el modelo estadístico utilizado es capaz de identificar cuatro grupos de textos. Además, nos ha permitido descubrir que las fábulas de Villamediana forman un grupo autónomo e independiente respecto a las fábulas de Góngora, y confirmar, por un lado, las relaciones de semejanza entre el *Orfeo* de Jáuregui, las fábulas del poeta cordobés, y la *Fábula de Leandro y Hero*; y, por el otro lado, el parentesco entre los textos de Lope de Vega y el *Orfeo en lengua castellana* de Pérez de Montalbán.

A continuación, se han llevado a cabo dos análisis complementarios del léxico a fin de profundizar en la singularidad de los poemas. Las palabras clave nos han ayudado a caracterizar los cuatro grupos identificados previamente con el árbol de consenso. Se ha observado, en primer lugar, que en las fábulas mitológicas renacentistas predominan formas en primera persona del singular, verbos de acción y varios términos de tradición petrarquista; en segundo lugar, que en las fábulas escritas por Lope de Vega son relevantes, desde un punto de vista estadístico, los nombres propios de los personajes, algunos términos con función metapoética como *tordo*, y las palabras que remiten a la epopeya homérica; en tercer lugar, que en los textos asociados con Góngora son significativos los pronombres, los posesivos y los artículos en tercera persona del singular, así como varias palabras relacionadas con el movimiento y la música. También se ha descubierto que en este sub-corpus los nombres propios de los personajes mitológicos son menos relevantes. Por último, que la tendencia gongorina se extrema en las fábulas de Villamediana: por un lado, los nombres propios de los héroes solo aparecen en posiciones muy bajas, hasta el punto que podrían considerarse como *poemas épicos sin héroes*. Por el otro, no encontramos pronombres personales ni verbos en posiciones significativas sino adjetivos y sustantivos abstractos. En este sentido, pese a que sus creaciones son menos logradas, puede afirmarse que Villamediana fue el poeta que mejor entendió la novedad del estilo gongorino y la transgresión de la fábula que supuso el anónimo protagonista de las *Soledades*.

Las frecuencias relativas de los cultismos léxicos nos ha proporcionado una serie de porcentajes que ponen de manifiesto la influencia de las *Soledades* de Góngora, sobre todo, en las fábulas del conde de Villamediana. A mi juicio, la originalidad del conde radica en una ingeniosa *transferencia* del lenguaje poético de las *Soledades* hacia textos que hasta entonces habían tratado sobre el amor y episodios de metamorfosis con un estilo culto, sí, pero menos elevado. No hace falta decir que el cultismo para Góngora tenía una función poética: no era solamente una muestra de erudición, sino una forma de evitar la palabra gastada; de ahí que en Villamediana los cultismos léxicos tomados en préstamo de Góngora resulten menos sorprendentes. Pero los primeros lectores de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y de las *Soledades* estaban en lo cierto cuando censuraron estos poemas. Como

ya defendió Alonso (1972), la reacción negativa, en realidad, no se debía tanto al uso de cultismos en sí —prueba de ello es que los sub-corpus A y B contienen cultismos léxicos— sino a la frecuencia mayor de lo habitual, a un uso repetitivo de palabras que sonaban extranjeras y que sobrepasaba el adorno de la expresión, tal y como recomendaba la poética clasicista (Aristóteles 2007: 118).

En este artículo, pues, se ha pretendido estudiar con métodos informáticos la influencia de Góngora en el devenir de la fábula mitológica del Siglo de Oro a partir del léxico. Pero el estilo gongorino no se puede reducir a un vocabulario, al uso de ciertas palabras, sean cultismos o no. Muchas de las marcas elocutivas más interesantes tienen naturaleza sintáctica como, por ejemplo, el hipérbaton o las fórmulas *si A, no B*. Para estudiar estos fenómenos se requieren métodos informáticos más complejos, en los que interviene la lematización de textos, el etiquetado de las partes del discurso y el procesamiento del lenguaje natural con técnicas de *machine learning*; en lugar de analizar las frecuencias de palabras, habría que tener en cuenta los patrones gramaticales y realizar clasificaciones más avanzadas. La principal ventaja de los métodos empleados aquí radica en la sencillez del uso de herramientas genéricas como Stylo y AntConc, y de las operaciones realizadas con R necesarias para obtener frecuencias relativas. Con una curva de aprendizaje muy pronunciada, la metodología expuesta en este artículo es fácil de aprender en poco tiempo, permite confirmar hipótesis, estudiar los textos de manera cuantitativa, y obtener datos que nos permitan hacer comparaciones con otros géneros literarios del Siglo de Oro.

Bibliografía

Anthony, Laurence, «AntConc [Manual]», 2016. 20-02-2017. <http://www.laurenceanthony.net/software/antconc/releases/AntConc344/help.pdf>.

Alonso, Dámaso, «Características del estilo de Góngora», *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1972.

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

Arcaz Pozo, Juan Luis, «Los textos de Virgilio y Ovidio en el *Orfeo en lengua castellana (1624)* de Juan Pérez de Montalbán, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23, 1 (2003), 211-226.

Burrows, John, «Delta: A Measure of Stylistic Difference and a Guide to likely Authorship», *Literary and Linguistic Computing*, 17, 3 (2002), 267-287.

Bustos, Eugenio, «Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega», *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1993. <http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/8_3_bustos.shtml>.

Biber, Douglas, «Representativeness in Corpus Design», *Literary and Linguistic Computing*, 8, 4 (1993), 243-257.

Blanco, Mercedes, «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y signo*, 5 (2010), 31-68.

—, *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, 2ª edición revisada, 2016.

Calvo Tello, José, «Entendiendo Delta desde las Humanidades», *Caracteres*, 5, 1 (2016), 140-176. <http://revistacaracteres.net/revista/vol5n1mayo2016/entendiendo-delta/>.

Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998.

Cristóbal López, Vicente, «La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas», *Lectura y signo*, 5 (2010), 9-30.

Eder, Maciej, «Visualization in Stylometry: Cluster Analyses Using Networks», *Digital Scholarship in the Humanities*, 3 (2015), 1-15.

Eder, Maciej, Rybicki, Jan y Kestemont, Mike, «'Stylo': a package for stylometric analyses». *Computational Stylistic Group*, 2017, 20-02-2017. <https://sites.google.com/site/computationalstylistics/stylo>.

Fernández De Córdoba, Francisco, «Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las *Soledades*, a instancia de su autor», *Polémique gongorine*, ed. Muriel Elvira, París, OBVIL, 2015. 20-20-2017. <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1614_parecer/>.

Fialho, Olivia y Zyngier, Sonia, «Quantitative Methodological Approaches to Stylistics», *The Routledge Handbook of Stylistics*, ed. Michael Burke, Londres, Routledge, 2014.

Fradejas Rueda, José Manuel, «El análisis estilométrico aplicado a la literatura española: las novelas policíacas e históricas», *Caracteres*, 5, 2 (2016), 196-264. <http://revistacaracteres.net/revista/vol5n2noviembre2016/analisis-estilometrico/>.

Froehlich, Heather, «Corpus Analysis with AntConc», *Programming Historian*, 2015. 20-02-2017. <http://programminghistorian.org/lessons/corpus-analysis-with-antconc>.

Góngora, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

Herrero Ingelmo, José Luis, «Cultismos renacentistas (cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo xvi), *Boletín de la Real Academia Española*, 74, 261 (1994), 13-192.

Irizarry, Estelle, *Informática y literatura. Análisis de textos hispánicos*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997.

Jáuregui, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»,* ed. José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, 2002.

—, «Discurso poético», *Polémique gongorine*, ed. Mercedes Blanco, París, OBVIL, 2016. 15-02-2017. <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico/>.

Jockers, Matthew L., *Text Analysis with R for Students of Literature*, New York, Springer, 2014.

Kluge, Sofie, *Diglossia. The Early Modern Reinvention of Mythological Discourse*, Kassel, Edition Reichenberger, 2014.

Marcos Marín, Francisco, *Informática y Humanidades*, Madrid, Gredos, 1994.

Matas Caballero, Juan, «La mitología, campo de tiro en la batalla de los estilos poéticos: Jáuregui y Pérez de Montalbán», *Espada del Olvido. Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*, Universidad de León, 2005a.

—, «Lope de Vega tras la estela de Góngora: unos versos de *La Filomena*», *Espada del Olvido. Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*, Universidad de León, 2005b.

Mcenery, Tony y Wilson, Andrew, *Corpus Linguistics. An Introduction*, Edinburgh University Press, 2004.

Ponce Cárdenas, Jesús, «La poesía de Miguel Colodrero de Villalobos: consideraciones en torno al epilio y los motivos del retiro en la naturaleza», *Góngora hoy*, ed. Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, 2004.

Tinianov, Yuri, «Sobre la evolución literaria», *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. Tvetan Todorov, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2012.

Valencia, Pedro de, «Carta de Pedro de Valencia escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías», *Obras completas de Luis de Góngora*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación Castro, 2000.

VV. AA., *Fábulas mitológicas del Siglo de Oro*, ed. Antonio Rojas Castro, Barcelona, 2016. 20-02-2017. <https://github.com/arojascastro/fabulasmitologicas>.

Anexos

Anexo 1. Tablas

Tabla 1. Descripción del corpus. Fecha, título y autor

Fecha	Título	Autor
1553	Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta	Diego Hurtado de Mendoza
1554	La Psique	Gutierre de Cetina
1587	Fábula de Vertumno y Pomona	Luis Barahona de Soto
1587	Fábula de Acteón	Luis Barahona de Soto
1605	Fábula del Genil	Pedro Espinosa
1605	Fábula de Apolo y Dafne	Francisco de Quevedo
1610	Fábula de Acis y Galatea	Luis Carrillo y Sotomayor
1612	Fábula de Polifemo y Galatea	Luis de Góngora
1617	Fábula de Faetón	Conde de Villamediana
1618	Fábula de Píramo y Tisbe	Luis de Góngora
1619	Fragmentos de Adonis	Pedro Soto de Rojas
1621	Primera parte de la Filomena	Lope de Vega
1621	Segunda parte de la Filomena	Lope de Vega
1621	La Andrómeda	Lope de Vega
1624	Orfeo	Juan de Jáuregui
1624	La Circe	Lope de Vega
1624	La rosa blanca	Lope de Vega
1624	El Orfeo en lengua castellana	Juan Pérez de Montalbán
1627	Fábula de Leandro y Hero	Gabriel Bocángel
1629	Fábula de la Fénix	Conde de Villamediana
1629	Fábula de Europa	Conde de Villamediana
1629	Fábula de Apolo y Dafne	Conde de Villamediana
1629	Rayos de Faetón	Pedro Soto de Rojas
1634	Fábula de Apolo y Dafne	Jacinto Polo de Medina
1664	Fábula de Pan y Siringa	Jacinto Polo de Medina

Tabla 2. Descripción del corpus. Fuentes principales, números de versos y metro

Título	Fuente	Versos	Metro
Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta	Ovidio	824	Octava
La Psique	Apuleyo	256	Octava
Fábula de Vertumno y Pomona	Ovidio	590	Décima
Fábula de Acteón	Ovidio	1010	Décima
Fábula del Genil	Invención	240	Octava
Fábula de Apolo y Dafne [Quevedo]	Ovidio	110	Quintilla
Fábula de Acis y Galatea	Ovidio	248	Octava
Fábula de Polifemo y Galatea	Ovidio, Stigliani	504	Octava
Fábula de Faetón	Ovidio	1864	Octava
Fábula de Píramo y Tisbe	Ovidio	508	Romance
Fragmentos de Adonis	Ovidio	2260	Silva
Primera parte de la Filomena	Ovidio	1360	Octava
Segunda parte de la Filomena	Ovidio	1365	Octava /Silva
La Andrómeda	Ovidio	784	Octava
Orfeo	Ovidio	1488	Octava
La Circe	Homero, Ovidio	3312	Octava
La rosa blanca	Invención	872	Octava
Orfeo en lengua castellana	Ovidio, Virgilio	1872	Octava
Fábula de Leandro y Hero	Museo	832	Octava
Fábula de la Fénix	Ovidio	570	Silva
Fábula de Europa	Ovidio	788	Silva
Fábula de Apolo y Dafne [Villamediana]	Ovidio	944	Octava
Rayos de Faetón	Ovidio	2056	Octava
Fábula de Apolo y Dafne [Polo de Medina]	Ovidio	539	Silva
Fábula de Pan y Siringa	Ovidio	352	Romance

Tabla 3. Types, Tokens y TTR

	Types	Tokens	TTR %
Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta	1724	5263	32,757
La Psique	711	1741	40,839
Fábula de Vertumno y Pomona	1079	2766	37,925
Fábula de Acteón	1601	4705	34,028
Fábula del Genil	735	1538	47,789
Fábula de Apolo y Dafne [Quevedo]	275	530	52,885
Fábula de Acis y Galatea	695	1643	42,301
Fábula de Polifemo y Galatea	1326	3242	40,901
Fábula de Faetón	3313	11.114	29,809
Fábula de Píramo y Tisbe	1110	2229	49,798
Fragmentos de Adonis	3397	12 082	28,116
Primera parte de la Filomena	2615	8721	29,985
Segunda parte de la Filomena	2500	7441	33,598
La Andrómeda	1744	4955	35,197
Orfeo	3062	9108	33,619
La Circe	4762	20.915	22,768
La rosa blanca	1876	5498	34,121
Orfeo en lengua castellana	3305	11.832	27,933
Fábula de Leandro y Hero	1879	5410	34,732
Fábula de la Fénix	1214	2948	41,18
Fábula de Europa	1555	4032	38,566
Fábula de Apolo y Dafne [Villamediana]	1942	5753	33,756
Rayos de Faetón	3913	12.441	31,452
Fábula de Apolo y Dafne [Polo de Medina]	1143	3158	36,194
Fábula de Pan y Siringa	731	1692	43,203

Tabla 4. Palabras clave en sub-corpus A y B

	A			B		
Ranq.	**Frec.**	**Keyness**	**Palabra clave**	**Frec.**	**Keyness**	**Palabra clave**
1	990	118.704	y	2403	37.884	que
2	45	115.397	muy	153	35.991	yo
3	22	85.932	Psique	605	27.138	por
4	24	80.254	Pan	193	26.621	me
5	137	79.028	lo	2.110	26.244	y
6	60	56.521	cual	232	25.922	tan
7	81	53.167	yo	237	21.028	como
8	102	49.264	me	65	19.241	Circe
9	49	47.932	hay	145	17.363	qué
10	271	46.374	por	795	16.571	las
11	19	43.846	correr	60	16.532	Filomena
12	14	43.239	Siringa	55	16.281	Ulises
13	23	41.931	do	99	13.956	pero
14	10	39.060	par	169	13.330	quien
15	11	36.388	Hipómenes	892	12.208	los
16	17	35.614	cosa	264	11.757	amor
17	78	35.174	una	156	10.409	para
18	19	34.962	señora	35	9.744	Progne
19	337	34.854	no	42	9.559	mujer
20	10	32.664	ir	78	9.021	hermosura
21	8	31.248	Acteón	169	8.903	mar
22	8	31.248	vido	51	8.367	suele
23	330	30.861	con	28	8.289	tenía
24	14	30.092	querer	30	8.266	Troya
25	12	27.805	ahora	39	7.705	nave

Tabla 5. Palabras clave en sub-corpus C y D

	C			D		
Ranq.	**Frec.**	**Keyness**	**Palabra clave**	**Frec.**	**Keyness**	**Palabra clave**
1	518	33.296	se	128	61.716	luz
2	1814	24.096	el	45	38.488	inmortal
3	761	23.481	su	34	34.535	feliz
4	654	12.172	al	32	34.512	Tetis
5	42	12.024	veloz	65	33.518	ardiente
6	28	10.181	semblante	48	32.294	cuyo
7	319	9.823	más	36	28.444	región
8	55	9.720	joven	49	26.485	deidad
9	28	9.602	Cupido	53	25.796	rayos
10	29	9.528	Adonis	30	24.554	eterna
11	40	9.289	llega	35	24.337	eterno
12	24	8.811	labio	30	23.288	materia
13	17	8.655	Leandro	22	22.729	alado
14	26	8.637	cada	27	22.294	elemento
15	312	8.228	le	27	21.649	afecto
16	25	8.157	acción	33	21.569	blando
17	25	8.157	casi	37	20.459	aliento
18	16	8.146	do	17	19.880	sublime
19	21	7.344	apetito	39	19.855	forma
20	23	7.205	sitio	26	19.258	seno
21	54	7.103	cual	37	19.132	cuya
22	34	6.748	paso	16	18.600	alada
23	68	6.723	amante	19	18.195	tributo
24	13	6.619	Hero	20	17.954	undoso
25	19	6.376	halla	19	17.452	volante

Tabla 6. Frecuencia relativa de las 25 palabras más utilizadas

A		B		C		D	
Y	4.63	que	4.05	de	3.99	de	4.69
Que	4.15	de	4.04	el	3.90	el	3.78
De	3.90	la	3.63	la	3.50	en	2.88
El	3.08	y	3.55	que	3.06	la	2.81
La	3.04	el	2.88	y	2.95	que	2.76
A	2.14	en	2.41	en	2.45	y	2.22
En	2.10	a	1.92	a	2.01	a	1.82
No	1.58	los	1.50	su	1.65	su	1.58
Con	1.54	las	1.34	al	1.42	del	1.52
Por	1.27	con	1.22	los	1.29	al	1.28
Se	1.02	del	1.12	del	1.17	no	1.24
Los	1.01	no	1.07	se	1.12	las	0.85
Las	0.99	por	1.02	con	1.06	los	0.81
Su	0.83	al	1.01	no	1.02	con	0.80
Al	0.75	su	0.99	las	0.97	ya	0.67
Le	0.67	se	0.70	más	0.69	por	0.59
Un	0.65	más	0.52	le	0.68	sus	0.59
Lo	0.64	si	0.52	por	0.56	luz	0.54
más	0.64	le	0.50	ya	0.56	se	0.52
Del	0.61	amor	0.44	sus	0.56	le	0.47
Si	0.56	un	0.42	si	0.50	es	0.47
Es	0.52	como	0.40	un	0.48	tu	0.45
Me	0.48	tan	0.39	es	0.45	cuando	0.42
como	0.47	tu	0.38	voz	0.28	más	0.40
Tan	0.39	mi	0.38	cuando	0.27	si	0.35

Tabla 7. Frecuencia relativa de cultismos léxicos

	A	B	C	D	Soledades
Adolescente	0.000	0.000	0.000	0.004	0.009
Adunco	0.000	0.000	0.000	0.004	0.009
Adusto	0.000	0.002	0.009	0.046	0.026
Alterno	0.000	0.000	0.006	0.059	0.043
Anhelante	0.000	0.000	0.000	0.000	0.009
Aplauso	0.005	0.017	0.019	0.055	0.009
Argentar	0.000	0.005	0.013	0.046	0.026
Aura	0.005	0.002	0.006	0.029	0.017
Caduco	0.000	0.000	0.009	0.000	0.026
Cálamo	0.000	0.000	0.000	0.008	0.000
Caliginoso	0.000	0.007	0.004	0.004	0.000
Cándido	0.005	0.066	0.074	0.071	0.017
Candor	0.000	0.000	0.015	0.042	0.026
Canoro	0.000	0.002	0.015	0.042	0.086
Caverna	0.000	0.003	0.009	0.021	0.000
Céfiro	0.000	0.020	0.019	0.017	0.035
Cerúleo	0.010	0.005	0.011	0.034	0.035
Cisura	0.000	0.000	0.000	0.000	0.009
Cítara	0.005	0.000	0.015	0.004	0.009
Cóncavo	0.000	0.012	0.009	0.017	0.026
Concento	0.000	0.000	0.015	0.021	0.026
Conculcar	0.000	0.000	0.000	0.000	0.009
Constuir	0.000	0.000	0.000	0.000	0.035
Coturno	0.000	0.024	0.037	0.004	0.009
Crepúsculo	0.000	0.005	0.017	0.013	0.017
Culto	0.005	0.005	0.052	0.071	0.077
Dïáfano	0.000	0.000	0.002	0.000	0.035
Ebúrneo	0.000	0.000	0.009	0.008	0.000
Emular	0.000	0.000	0.004	0.017	0.035
Émulo	0.000	0.000	0.015	0.055	0.052

	A	B	C	D	Soledades
Erigir	0.000	0.002	0.009	0.025	0.009
Errante	0.000	0.000	0.015	0.013	0.077
Esfera	0.005	0.047	0.065	0.071	0.060
Esplendor	0.000	0.000	0.026	0.059	0.068
Estrépito	0.000	0.002	0.002	0.004	0.009
Fragrante	0.000	0.000	0.002	0.017	0.026
Frustrar	0.000	0.000	0.002	0.013	0.009
Fugitivo	0.019	0.025	0.028	0.059	0.052
Ilustrar	0.000	0.005	0.013	0.013	0.026
Ilustre	0.010	0.032	0.011	0.038	0.000
Inquïeto	0.000	0.000	0.006	0.008	0.017
Libar	0.000	0.000	0.002	0.025	0.017
Líquido	0.010	0.013	0.019	0.109	0.095
Lúgubre	0.000	0.002	0.002	0.004	0.000
Meta	0.000	0.002	0.004	0.055	0.060
Ministrar	0.000	0.003	0.022	0.004	0.009
Naufragante	0.000	0.003	0.004	0.004	0.009
Nocturno	0.000	0.002	0.019	0.008	0.043
Ostentar	0.000	0.000	0.050	0.046	0.034
Pira	0.000	0.003	0.009	0.013	0.009
Pululante	0.000	0.000	0.000	0.008	0.009
Purpúreo	0.000	0.022	0.013	0.004	0.086
Trémulo	0.000	0.030	0.015	0.021	0.026
Vïolar	0.000	0.000	0.002	0.000	0.017
Vïolencia	0.000	0.000	0.002	0.000	0.000
Vulto	0.000	0.000	0.006	0.000	0.026
Promedio	0.001	0.007	0.013	0.023	0.027
Desviación típica	**0.004**	**0.013**	**0.016**	**0.025**	**0.025**

Anexo 2. Figuras

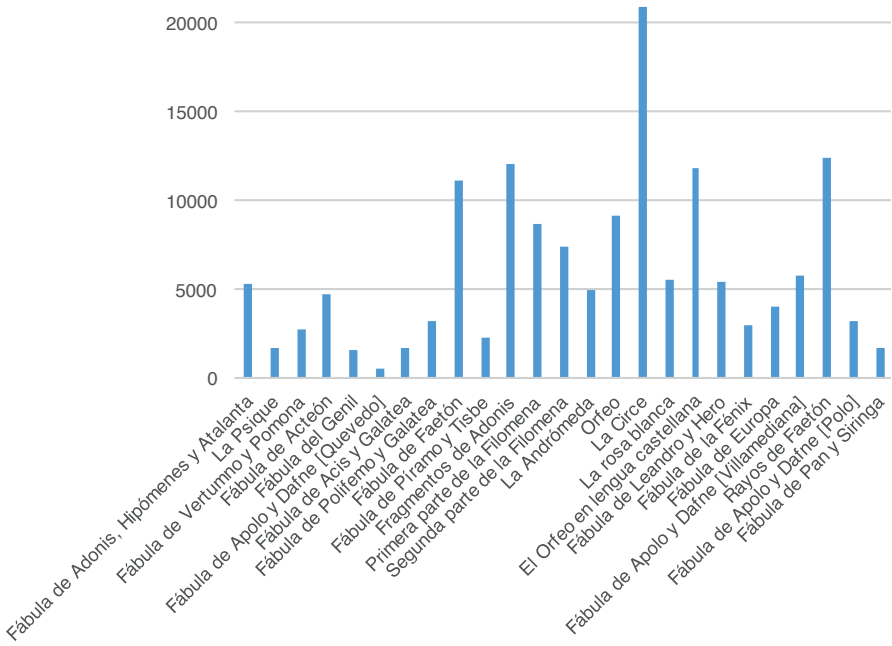


Figura 1.
Número de Tokens.

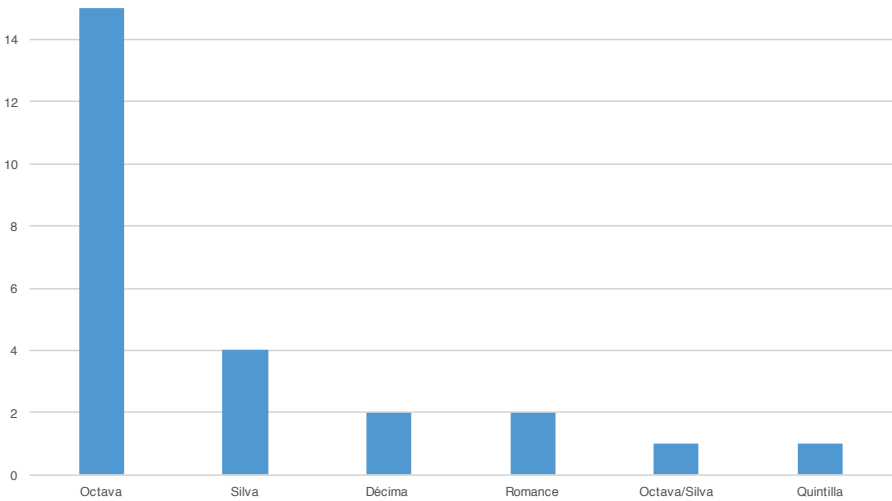


Figura 2.
Distribución de metros.

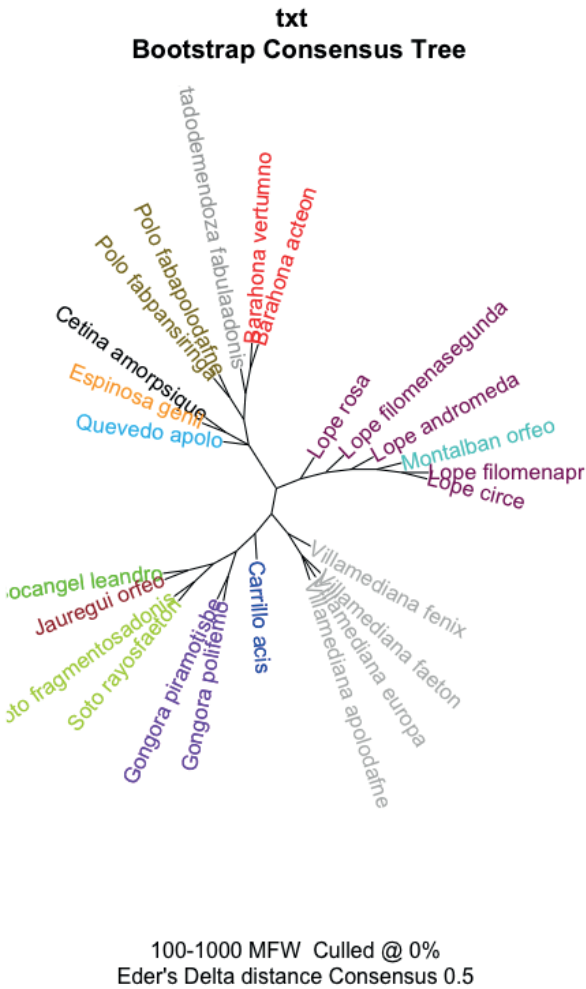


Figura 3.
Árbol de consenso con Eder's Delta.

CC BY

L'hagiografia en el llindar de la Modernitat

Introducció
L'hagiografia al llindar de la Modernitat

Carme Arronis Llopis
Universitat d'Alacant
arronis@ua.es

Les últimes dècades han sigut especialment prolífiques pel que fa als estudis hagiogràfics medievals hispànics[1]. Són molts els avanços que s'han produït en aquest àmbit: des de la caracterització com a gènere literari en romanç i la seua gènesi fins a les connexions amb altres gèneres; l'edició de les principals obres de l'àmbit ibèric, tant grans santorals com populars vides exemptes; o molts estudis particulars sobre la seua difusió, tinença, usos o adaptació als nous suports, com l'imprés. I així i tot, segueix sent un enorme camp en el qual aprofundir des de múltiples perspectives.

I és que l'hagiografia, atesa l'àmplia difusió de què va gaudir al llarg dels segles medievals i moderns, durant els quals va ser lectura primordial per a l'edificació devota, ofereix com pocs altres gèneres una perspectiva privilegiada de la societat que la *consumia*. Ens acosta a les pràctiques de devoció privada i a les formes de la pietat col·lectiva; ens presenta alhora els referents d'aqueixa societat, els seus models de comportament ideals, els seus valors morals; els usos

1. Baste citar, entre altres referències essencials, els manuals de Baños (especialment el de 2003), en els quals s'esbossaven les principals característiques de les vides de sants com a gènere literari; els nombrosos treballs d'Aragüés sobre el *Flos sanctorum* castellà, la seua autoria, filiació i les diferents reelaboracions (p.ex. 2004 i 2012); els de Garcia Sempere sobre el *Flos sanctorum* català (2012 i 2015); o els de Rosa per a l'hagiografia portuguesa (2000 i 2001-2002). Però el panorama és tan ampli i heterogeni, que remetem, per completar-lo, a la bibliografia referida en els treballs d'aquest monogràfic.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.284

del material devot, les vies de difusió i circulació de manuscrits i impresos, etc.; o la cura dels autors —un temps anònims, però coneguts amb nom propi a la fi de l'edat mitjana—, per arreplegar i plasmar les devocions populars més en voga. Són aspectes tots ells que adquireixen un relleu especialment significatiu en els moments de canvis històrics crucials, com el que va suposar la cruïlla de la Modernitat.

Les vides de sants, com tants altres gèneres literaris —especialment aquells amb pretensions didàctiques o doctrinals—, es mostren en contínua evolució al llarg dels segles medievals per seguir acomplint el seu propòsit: permetre que el públic hi descobrisca unes determinades claus de comportament ètic i moral acordes a la fe que professen. Però els canvis socials i espirituals que van caracteritzar l'entrada de la Modernitat van suposar una fita sense precedents en la revisió d'aqueix material devot, i analitzar-la ens permet apreciar, d'una banda, la continuïtat del fenomen literari, i notar, d'una altra, els elements de variació i distanciament, tots ells necessaris per seguir satisfent els anhels d'edificació dels devots en les noves coordenades sociohistòriques, que van resultar determinants en la matèria de fe.

Amb els treballs d'aquest monogràfic volem posar el focus d'atenció sobre aquestes transformacions que, en ocasions, tímidament insinuades, i en unes altres, en les primeres fases d'evolució, mostren l'esme dels autors per seguir oferint obres adequades per a l'edificació en la fe i la devoció[2]. Aquesta aproximació permetrà tractar dos importants moments de canvis en la literatura hagiogràfica: el primer, el pas del manuscrit a la impremta en el segle XV, amb els mudaments estructurals i funcionals que va comportar; i el segon, la celebració del Concili de Trento com a punt d'inflexió en l'evolució de la producció hagiogràfica, un moment de controvèrsia i d'afirmació de la identitat catòlica per confrontació amb les idees heterodoxes i protestants i, en conseqüència, de defensa acèrrima de la intercessió dels sants i de salvaguarda de la tradició devota. Les contribucions que reunim comprenen un ampli marc cronològic i geogràfic, i, així mateix, analitzen material hagiogràfic molt variat. Gràcies a açò, s'hi pot observar que el procés de transformació del gènere és gradual, general en tot l'àmbit ibèric i força coherent, independentment de les diferents fases de desenvolupament considerades, o de les pretensions d'abast dels autors.

Les conclusions apuntades en els diferents treballs, per tant, permeten identificar les dinàmiques particulars que van anar transformant l'hagiografia: interconnexions amb altres gèneres literaris i artístics que enriqueixen les narracions;

2. Les contribucions reunides en aquest monogràfic —excepte la de Márquez, que ara s'hi incorpora— són algunes de les que es van exposar al *III Seminari d'Estudis Hagiogràfics: La literatura hagiografia al llindar de la Modernitat,* celebrat en la Universitat d'Alacant a l'octubre de 2016, acció que s'emmarca en el projecte de recerca del MINECO: *La literatura hagiogràfica catalana entre el manuscrit i la impremta* (FFI2013-43927-P).

fluctuacions en les devocions populars que requereixen de nous textos piadosos o de la reformulació d'altres antics; la revisió d'aspectes problemàtics presents en les *vides* precedents; l'assumpció de nous paràmetres de santedat, etc. Per observar millor la progressió d'aquesta evolució i les diferents etapes de canvis, reunim els treballs de manera cronològica.

Així, els dos primers treballs del volum plantegen la consolidació del gènere hagiogràfic i d'altres relats afins, com el relat escatològic, per la confluència de diferents tradicions literàries, artístiques, històriques i geogràfiques. Giovanni Maggioni tracta el cas de la peregrinació al purgatori de sant Patrici en Irlanda, una de les més populars a tota l'Europa medieval, i analitza amb deteniment els principals textos que se'n feren ressò entre els segles XII i XV, parant especial atenció al relat del *Viatge al Purgatori de Ramon de Perellós*. Explica com aquesta tradició devota fusionà amb el pas del temps les narracions literàries amb la realitat geogràfica, inicialment desvinculades, i com, a conseqüència d'aquest diàleg, el relat es va anar enriquint i es varen transgredir alhora els límits de la fe, la ficció i la realitat amb la inclusió de personatges històrics. Aquesta és la primera de les evidències de la necessitat de versemblança —quan no d'historicitat— que anirà imposant-se cap a finals de l'edat mitjana en el gènere hagiogràfic.

La segona de les propostes, la d'Andrew Beresford, també analitza la fusió de diferents tradicions en la gènesi del relat d'una vida de sant: la versió de la vida de sant Bertomeu que Miquel Ortigues enllestí per al seu *Cançoner sagrat de vides de sants* a les darreries del XV. En aquesta ocasió Beresford suggereix la barreja de fonts literàries i artístiques, possiblement pictòriques, per acolorir i completar el relat d'acord a un eix cronològic més delimitat que en altres versions anteriors. Resulta així mateix revelador parar esment a les parts que Ortigues eliminà respecte de les fonts escrites precedents, com ara les relacionades amb les despulles corporals, o observar com prioritza el paper del sant com a predicador i evangelitzador, més que no com a màrtir; en altres paraules, comprovar com manipula el relat per potenciar una devoció molt més propera a l'espiritualitat de l'auditori del llindar de la Modernitat.

L'estudi de Lesley Twomey, com l'anterior, també evidencia l'evolució en el culte d'alguns sants en la València de les darreries del Cinc-cents, ara pel que fa al cas de santa Anna, que s'acreix. A més, de resultes de les anàlisis d'algunes manifestacions pictòriques i dels textos valencians sobre la santa (com ara la *Vida* que enllestí Roís de Corella o la *Vita Christi* d'Isabel de Villena, en què ocupa un paper destacat), s'hi observa un increment de la devoció per la santa com a intercessora de les dones estèrils, i no només com a dona sàvia, com és habitual arreu d'Europa. És una mostra més de com, a les darreries de l'edat mitjana, les devocions van adquirint matisos canviants, més pròxims als anhels més íntims i privats dels fidels.

Els dos treballs següents s'allunyen de les devocions particulars i prenen com a objecte d'estudi els grans santorals en romanç. Cadascun tracta una fita important en l'evolució de la producció hagiogràfica del Cinc-cents, de les dues

esmentades més amunt. L'aportació d'Hèctor Càmara se centra en el *Flos sanctorum* català i en les variacions que va experimentar en el pas del manuscrit a la impremta; i el de Cristina Sobral, en els canvis que el *Flos sanctorum* portugués, en la reelaboració de fra Diogo do Rosario (1567), va incorporar per assimilar els dictàmens de Trento en matèria hagiogràfica. La lectura d'un i d'altre article permet constatar la rellevància de sengles punts d'inflexió. Càmara reflexiona sobre les modificacions estructurals i textuals que comportà el pas al nou suport. A més del procés de fixació del text per esmena *ope codicum* i *ope ingenii*, que caracteritzarà l'edició de molts manuscrits medievals, s'aprecia també la voluntat d'actualitzar la nòmina de sants amb la inclusió de devocions locals i de sants baixmedievals que no apareixien en el text de Voràgine, probablement per satisfer les preferències del públic a què s'adreçaven. Sobral, per la seua banda, analitza la manera com el dominic do Rosario, en dates ben primerenques, acomplí la comesa de revisar el santoral portugués pretridentí per porgar-lo d'històries apòcrifes i infundades que desprestigiaven l'hagiografia en romanç, procediment que esdevindrà determinant en l'evolució posttridentina del gènere. Però com matisa Sobral, malgrat l'esforç per legitimar el santoral, el compilador encara presenta vacil·lacions importants a l'hora de buidar les narracions d'elements meravellosos, tan arrelats en l'imaginari col·lectiu.

L'estudi següent, en què analitze l'evolució del gènere de les vides de Maria en el segle XVI, permet comprovar com les accions que condicionaren aquesta transformació són en bona mesura les mateixes apuntades per Sobral: el discurs hagiogràfic es torna més rigorós i aplica un sedàs molt més estricte en la transmissió de les fonts antigues, i tan important esdevé l'omissió de determinats elements sospitosos d'heterodòxia i de superstició com la validació d'altres contrastats per autoritats. Aquest treball, a més, ens permet observar alhora la preeminència del culte per la Mare de Déu com una de les conseqüències de Trento, que portarà els compiladors, fins i tot, a incorporar el relat unitari de la seua vida en els nous grans santorals posttridentins, com a refutació implícita a les polèmiques protestants i com a revalidació del culte catòlic.

Les dues darreres aportacions del monogràfic tracten la fortuna de l'hagiografia medieval ja en plena modernitat. Vicent Josep Escartí, a propòsit de la devoció per l'anacoreta sant Onofre, analitza la filiació que s'observa entre un parell de relats exempts de la vida del sant: un primer d'anònim, imprés en català a inicis del XVI, i un d'altre, ordenat pel valencià Onofre Salt, publicat en castellà ja al segle XVII. Com prova Escartí, el text anònim de procedència medieval es va reaprofitar, amb modificacions, a la versió barroca de Salt, en què també es fusionaren altres fonts de caire historiogràfic. És, per tant, un exemple més a mostrar el tens equilibri entre la història i l'autoritat, per una banda, i l'assumpció de la tradició secular, per una altra, que va caracteritzar el gènere a l'època moderna. A més, l'estudi incita a connectar altres reflexions interessants: l'abandó del català a l'època moderna en els textos de devoció, tendència que ja s'observa en la segona meitat del Cinc-cents, i l'expressió de l'autoria com a garantia d'autenticitat, tret

intrínsec a l'hagiografia moderna, i que també queda manifest en els nous santorals posttridentins tractats en els articles anteriors.

En darrer lloc, la contribució d'Esther Márquez fixa l'atenció en un dels subgèneres més populars de l'hagiografia moderna: la comèdia de sants. Analitza per a l'ocasió l'obra *San Mateo en Etiopía*, del convers Felipe Godínez (1635), que es caracteritza per la fusió de la matèria mitològica amb l'hagiografia, procediment habitual entre els principals dramaturgs barrocs, en considerar que els mites grecs prenunciaven l'era cristiana. Tanmateix, més suggestiu resulta identificar-hi encara la petjada dels grans santorals pretridentins, com ara la *Leyenda de los Santos*, fet que evidencia que els temptatius postconciliars per depurar la matèria hagiogràfica no foren igual d'eficaços en tots els subgèneres, i sembla que ho foren ben poc en aquells amb majors pretensions literàries —i no només doctrinals—, almenys de primera instància, perquè la qüestió s'atallà un segle després amb la prohibició de representar aquest tipus de peces, entre d'altres raons, per la mancança de rigor que els distingia.

Comptat i debatut, el seguit de variacions que apunten els huit estudis aplegats ofereixen una visió calidoscòpica del fenomen, i insinuen un procés d'evolució del gènere certament complex. Però, malgrat tot, també permeten aïllar les principals línies d'actuació que condicionaren les transformacions de l'hagiografia, i observar com es concreten en accions particulars per part d'autors i compiladors, que en alguns casos responen a accions individuals, i en uns altres obeeixen a unes directrius generals definides per a la revisió d'aqueixa tradició. Aquest monogràfic, per tant, és un punt de trobada d'investigacions aplicades des de diferents perspectives que possibilita, això no obstant, traçar un itinerari coherent sobre el nou camí que enceta l'hagiografia en l'edat moderna, i és alhora una invitació a seguir aprofundint en els nous estadis del gènere a partir de les conclusions apuntades.

Bibliografia

Aragüés Aldaz, José, «Los '*flores sanctorum*' medievales y renacentistas. Brevísimo panorama crítico», dins N. Fernández i M. Fernández (eds.), *Literatura Medieval y Renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, 2012, 349-361.

—, «Tendencias y realizaciones en el campo de la hagiografía en España (con algunos datos para el estudio de los legendarios hispánicos)», dins *Memoria Ecclesiae*, XXIV (2004), 441-561.

Baños Vallejo, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto, 2003.

Garcia Sempere, Marinela, «Algunes notes sobre la difusió de les vides de sants a la Península Ibèrica en els temps de la impremta», dins *Literatures ibèriques medievals comparades*, Alacant, Universitat d'Alacant-SELGYC, 2012, 247-256.

—, «Algunes dades sobre els manuscrits de la versió catalana de la *Legenda aurea*», *Medievalia* 18/2 (2015), 155-178.

Rosa, Maria de Lurdes, «A santidade no Portugal Medieval», *Lusitania Sacra*, 2a. sèrie, 13-14 (2001-2002), 369-450.

—, «Hagiografia e Santidade», *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, dir. C. Moreira de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, vol. C-I, 326-361.

The Tradition of Saint Patrick's Purgatory between Visionary Literature and Pilgrimage Reports

Giovanni Paolo Maggioni
Università degli studi del Molise
giovanni.maggioni@unimol.it

Reception: 03/03/2017, Acceptance: 06/06/2017, Publication: 22/12/2017

Abstract
Saint Patrick's Purgatory on Lough Derg is one of the most important pilgrimage sites in Western Europe. The tradition of the Purgatory is strictly connected with the diffusion of a text, the *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*, composed in the last part of the twelfth century, which tells of an Otherworld journey undertaken physically by a living person after having crossed a geographical threshold located in Ireland. This treatise, however, does not explicitly mention any recognizable place on the Irish isle. On the other hand, there exist accounts of a pilgrimage ritual a few years later in a place that can be identified as an island (or two) on the Lough Derg in the North of Ireland. In other words, in the tradition of Saint Patrick's Purgatory, the primary literary text originated and developed independently from a given place, just as the ritual of pilgrimage to the Purgatory was independent from a given text. But both the text and pilgrimage came together in Avignon around 1353, from which time both textual traditions and pilgrimage reports began to interact and modify each other, inspiring and shaping new texts and new ritual forms, while creating fictional characters derived from historical figures and, conversely, portraying literary characters as historical figures.

Keywords
Purgatory; pilgrimages; medieval literature; medieval history; Saint Patrick

Resumen
La tradición del purgatorio de San Patricio. Entre la literatura visionaria y los relatos de peregrinación
El Purgatorio de San Patricio en Lough Derg es uno de los lugares de peregrinación más importantes de la Europa Occidental. La tradición del Purgatorio está estrictamente

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.259

relacionada con la difusión de un texto, el *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*, compuesto a finales del siglo XII, que relata el viaje al otro mundo experimentado por una persona viva, físicamente, después de haber cruzado un portal geográfico localizado en Irlanda. Sin embargo, este tratado no menciona explícitamente ningún lugar reconocible en la isla irlandesa. Por otro lado, años después se tuvo noticia de una peregrinación a un lugar que sería posible identificar como una isla (o dos) en Lough Derg, en el norte de Irlanda. En otras palabras, en la tradición del Purgatorio de San Patricio, el texto literario primario nació y se desarrolló independientemente de un lugar geográfico concreto, y, asimismo, el ritual de peregrinación al Purgatorio nació independientemente de ningún texto. Pero ambos, texto y peregrinación, coincidieron en Aviñón alrededor del año 1353, y a partir de ese momento tanto las tradiciones textuales como los informes de peregrinación comenzaron a interactuar entre sí, modificándose mutuamente, inspirando y moldeando nuevos relatos y nuevas formas rituales, creando personajes ficticios derivados de figuras históricas y, al contrario, atestiguando personajes literarios como figuras históricas.

Palabras clave
purgatorio; peregrinación; literatura medieval; historia medieval; San Patricio

The hagiographical traditions are, in a certain sense, dynamic fields where several forces work and influence each other. Cults, rituals, narratives, (but also cultural ideas, as conceptions regarding the time and the space, the human body and so on) play an important and obvious role, whose boundaries are nevertheless not exactly definable, since their interaction is inextricable. But each of these forces contribute to shape and address traditions that in turn will influence and model cults, rituals and narratives.

Here I would like to show a case, Saint Patrick's Purgatory on Lough Derg, where a hagiographic text, developed from a particular literary tradition, met a place and its rituals.

In the tradition of Saint Patrick's Purgatory, the primary literary text was born and developed independently from a given place, as well as the ritual of pilgrimage to the Purgatory was born independently from a given text. But they, text and pilgrimage, met in Avignon around 1353 and from that time both textual traditions and pilgrimage reports began to interact with each other, modifying each other, inspiring and shaping new texts and new ritual forms, creating fictional characters, derived from historical figures and, on the contrary, testifying literary characters as historical figures.[1]

Description of a Purgatory

A text: *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*

In Ireland, nowadays, there is a place of rest and meditation.[2] It's a little island in the middle of a little lake, with a sanctuary where it is possible, in summer, to live an experience of personal growth, achieved in three days of fasting and vigil.[3] This place has a long tradition, that started from a text, the *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*, written in 1184/88.[4] But this text doesn't mention any lake (and neither any island). It describes only an Otherworld voyage, in a way very similar to many other 'Visiones', in a literary tradition that in Western Europe has its roots in the *Visio Pauli* and its various textual forms and heritages.[5]

The *Tractatus* has two exclusive features. First, the experience of the Otherworld voyager is 'in corpore', not 'extra corpore'. In other words, this experience is lived by a man with in human body. Second, this Otherworld experience is lived by the pilgrim deliberately and it is not caused by a direct intervention of God's grace. This feature derives from the particular background of the Irish tradition, the *Echtrai* and the *Immrama*, where the hero experiences some epic

1. This contribution resumes the essential lines of my introduction to the outcoming volume *Il Purgatorio di san Patrizio*, cur. G. P. Maggioni, P. Taviani, R. Tinti, Firenze 2017. So far, the most exaustive volume on the Purgatory is *The Medieval Pilgrimage to St Patrick's Purgatory*, cur. M. Haren-Y. de Pontfarcy, Enniskillen 1988.

2. The bibliography about the St. Patrick's Purgatory and the Pilgrimages on Lough Derg is almost countless. Here I refer to the exaustive list compiled by B. Weitemeier (ed. comm.) *Visiones Georgii. Untersuchung mit synoptischer Edition der Übersetzung und Redaktion C* Berlin 2006, p. xii-660 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 43), at the p. 491-521. See also the Bibliography of the volumes *The Medieval Pilgrimage to St Patrick's Purgatory* and *Il Purgatorio di san Patrizio*, cit., n. 1.

3. See <http://www.loughderg.org> (last visit 30/12/16).

4. We have two main editions of the text, though they are not 'critical editions' in a strict sense: K. Warnke, *Das Buch vom Espurgatoire S. Patrice der Marie de France und seine Quelle*, Halle an der Saale, 1938 and R. Easting, *St Patrick's Purgatory: Two versions of Owaine Miles and The Vision of William of Stranton Together with the Long Text of the Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*, Oxford 1991.

5. On this concern, see P. Dinzelbacher, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981.

adventures in the fantastic spaces of the Otherworld or of the Ocean.[6] The *Navigatio sancti Brendani* is a sort of Christian interpretation of this thema, narrating of the sailing of the saint and of his companions (all with their human bodies) in the Ocean, searching for the the Isle of the Earthly Paradise.[7] The *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* is a step further, joining the fantastic adventure of an hero (and his body) with the Otherworld scenarios that are characteristic of the medieval literary genre of *Visiones.*

The *Tractatus* begins describing the origin of St Patrick's Purgatory. God wanted to help Saint Patrick in his preaching and created for him a sort of deep chasm, a cave inhabited by demons, for the vision of the infernal pains could help to convert the Irish. If someone descended and was able to survive for twenty-four hours, resisting the demonic temptations, after his death he would have been exempted from any other purgatorial expiation. The text also tells of a knight named Owein, who, during the reign of King Stephen (1135-1154), descended into the cave and resisted the demonic temptations, coming out of there after twenty-four hours, alive and purified.

Origin of a literary subgenre

The *Tractatus* was read in two ways. Firstly, the text was read as a *Visio*, which followed the canons of the tradition of visionary literature, to which contributed with an original interpretation of the topics of this literary genre. It was a devout reading that, although separated from any tradition of pilgrimage, was edifying and useful to illustrate the landscape of the afterlife and the eternal destiny of souls after death.[8]

But the *Tractatus* was also read as a real testimony concerning a real, although nameless, place of worship: in this sense it is the first text of a long pilgrimage tradition that from the first vague indications became more and more specific, until the definitive identification of the Purgatory with an island in Lough Derg, more than a century later.

The *Tractatus* had a considerable success: it was almost immediately vulgarized,[9] and its reputation and the consistent circulation of the manuscripts

6. Dumville, D. N., *Echtrae and Immram: Some Problems of Definition*, in "Ériu" 27 (1976), 73-94.

7. On the *Navigatio* see *Navigatio sancti Brendani*, ed. G. Orlandi - R. Guglielmetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, with an exhaustive introduction.

8. Already in 1206 the *Tractatus* was indicated in first place, after the *Dialogues* of Gregory the Great, among the antecedents which had influenced the composition of the *Visio Thurkilli* and two centuries later in a North Italian treatise on the plague was mentioned among the devotional texts that, in the Po valley, were deemed useful to heal the soul, a necessary prerequisite to the health of the body.

9. The *Tractatus* was almost immediately translated in verse by Marie de France, with the title *Espurgatoire Saint Patriz* (see the edition of Warnke, n. 4 and *Maria di Francia, Il Purgatorio di san Patrizio*, cur. S. M. Barillari, Alessandria 2004). In addition to Maria of France, we have at least

led him to be cited and discussed by Cistercian monks and Dominican friars in some important theological works.[10] This important diffusion contributed to give birth to a kind of literary sub-genre of the Otherworld *Visiones*, in which the background scenery was precisely Saint Patrick's Purgatory in Lough Derg.

As we will see, the first text of this sub-genre was the *Visio* of Georgius Grissaphan (written by Petrus de Paternis about 1353-4), which in a certain way relaunched the fame of Saint Patrick's pilgrimage in the Avignon papal court, founding a tradition that fascinated aristocratic and historical figures such as, for example, Ungaro Malatesta, who in turn, since they were noble and at the same time were in some way 'literary characters', inspired many pilgrimages and more or less adventurous tales of other travellers until the destruction of 1497 and beyond.

Pilgrims

More or less simultaneously with the composition and the spreading of the *Tractatus*, some news began to circulate, about a place of pilgrimage in Ireland related to the hagiographic tradition of Saint Patrick: according this information, accomplishing the pilgrimage would allow purification from any sin, granting an exemption from any other purgatorial punishment. But we have to remember that the *Tractatus* does not contain any explicit reference to a definite place where the experience of the knight Owein could be located, and there is no indication in it about where it would have been possible to experience an otherworld journey through St Patrick's Purgatory. In the text the name of the place of Purgatory abbey is called *Reglis*, but the term is generic, corresponding to the Irish *reiclés*, which means precisely a small church (if it is not to be referred to the Latin *regula*, and thus to any monastic foundation).[11] Only in the longer version of the *Tractatus*, which was composed probably a little later, a particular witness of a Bishop

---

seven French vernacular texts in verse, attested by 8 manuscripts, and a prose version, studied by Martina di Febo; starting from the XIII century, several versions in English were composed; in 1320 the *Tractatus* was translated into Catalan; we have also German and Dutch versions and revisions by the end of the fourteenth century; already in the fifteenth century French, Catalan and German prints appeared. See W. Paravicini, *Fakten und Fiktionen: Das Fegefeuer des hl. Patrick und die europäische Ritterschaft im späten Mittelalter, in Jean de Mandeville in Europa. Neue Perspektiven in der Reiseliteraturforschung*, cur. E. Bremer - S. Röhl, München 2007, p. 111-163 at the p. 115-116.

10. For example, St. Patrick's Purgatory is discussed in the works of Caesarius Heisterbacensis, Stephanus de Borbonis, Vincentius Bellovacensis, Humbertus de Romanis, Iacobus de Voragine. See *Il Purgatorio di san Patrizio*, n. 1.

11. Y. de Pontfarcy, *The Historical Background to he Pilgrimage to Lough Derg*, in *The Medieval Pilgrimage to St Patrick Purgatory*, cur. M. Haren - Y. de Pontfarcy, cit., pp. 13-14, remember the connection of the term *reglis* (*reiclés* in Old Irish) with the Latin word *regula* and the fact that the term was used to indicate a cell annexed to a monastery (in the *Annals of Ulster* the word is referred to the monasteries of Armgh and Derry, see J. Dunning, *The Arroasian Order in Medieval Ireland*, in "Irish Historical Studies" 4 (1945) p. 297-315, at p. 305-306).

named Florentianus is introduced: this quotation implicitly refers the Purgatory to the diocese of Tyrone, whose area could include the Lough Derg. But only very few persons could notice this detail that was, in practice, correctly interpretable only by those who knew the prelate or the history of his diocese. In any case, in the *Tractatus* there is no topographic reference to any lake or to the Lough Derg, where the well-known tradition of pilgrimage to St Patrick Purgatory was born and continue to develope until the present days.[12] The vagueness of the information contained in the text of the *Tractatus* is probably deliberate, resulting from the fact that the experience of the Knight Owen had not to be referred to an identifiable geographical place: in some sense, this indeterminacy hid the most controversial problem of the text (i. e. the possibility of an Otherworld experience *in corpore* accessible to all), limiting the chances to cross the Purgatory threshold and to live and verify actually the Otherworld purifying experience.

Lough Derg, ('Red Lake' in English) has always had a strong legendary connotation, especially for the etiological tales explaining the name and referring simultaneously to the figure of Saint Patrick and to the demons that infested the island. A legend explains the name with the color taken from the lake after that Saint Patrick killed here Corra ('Caothannach'), the mother of the devil, who had fled from Croagh Patrick.[13] Another tradition attributes the name to the blood of a dead monster wounded by the hero Finn MacCumhaill and according to another myth, reported by J. D. Seymour, the name derives from Lough Dearc, 'Lake of the cave'.[14]

The first redaction of Giraldus Cambrensis' *Topographia Hibernica* (1186), composed just some years after the *Tractatus*, provides the first evidence of the presence in Ireland, more precisely in Ulster, of a purgatorial place accessible to all, placed in a bisected island.[15] The association with the hagiographic legend of Saint Patrick was added only to the second edition, in 1189. We can therefore note that an Irish purgatorial tradition existed almost concurrently with the composition of

12. In this regard it is useful to remember that the Lough Derg is currently in the diocese of Clogher, close to the borders of the diocese of Raphoe and Derry.

13. This legend left its traces in the reports of Antonio Mannini and Laurent de Pasztho. See Y. de Pontfarcy, *Account and Tales of Lough Derg or of the Pilgrimage*, in *Medieval Pilgrimage to St Patrick's Purgatory*, cit., p. 35. According to an old tradion, Saint Patrick expelled the demons from the Crough Patrick (a mountain in Connacht), throwing against them his bell and chasing them into a cave on the northern slope of the mountain. Only Corra escaped, taking refuge precisely in Lough Derg.

14. J. D. Seymour, *Saint Patrick' s Purgatory: A Medieval Pilgrimage in Ireland*, Dundalk 1918, p. 9-10.

15. Giraldi Cambrensis *Topographia Hibernica* II, V, ed. in *Giraldi Cambrensis Topographia Hibernica et Expugnatio Hibernica*, in *Giraldi Cambrensis Opera* V, London 1867 (Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores) For the problem of the several versions of the text and their dating, see the introduction of. F. Dimock to his edition and the introductory study of J.-M. Boivin to the French translation of Dimock's edition (*L'Irlande au Moyen Age. Giraud de Barri et la Topographia Hibernica (1188)*, Paris 1993).

the *Tractatus* and in all probability it was even earlier, since Giraldo did not write as a direct witness, but report an indirect tradition. It can be observed that the description of the island bipartition could fit the pair Saints' Island / Station Island, the two island where pilgrimage tradition developed in 14th century: in particular, the mention of a purification ritual, that consisted in passing the night in one of the nine pits, could be linked to the mounds on Station Island, probably the remains of a Celtic cemetery or of 'beehive' cells, relatively common in Ireland.

In 1200 Peter of Cornwall gave more precise geographical indications, also mentioning the name of his witness, Britius, former abbot of the monastery of Saint Patrick: the Purgatory is a day of travel far from Armagh and two days from Down, in whose diocese is located (the equivalent kilometric distance corresponds more or less to the Lough Derg position).[16] The rituals of the pilgrimage would take place between two islands separated only by a small and easily crossable water. Thus an identification of this place purgatorial with Lough Derg would be possible.

In the thirteenth century, Saint Patrick's Purgatory gained a huge celebrity, partly, as we have already seen, as result of the lucky vernacular version of Mary of France, and mostly since it has been the subject of various texts composed in the Cistercian and Dominican orders. The Dominican dealt with the Irish Purgatoty also in a theological perspective, because an Otherworld journey *in corpore* raised not few and not trivial problems.

However, also for the authority of the witnesses,[17] the testimonies of Cesarius of Heisterbach[18] and Humbert of Romans[19] confirmed the reliability of the *Tractatus*; but in these texts the description of the real Purgatory remained too vague and conditioned by traditional canons. However, we can observe that both texts described Saint Patrick's Purgatory as an established tradition that could be experienced by everyone. The *Golden Legend* of James de Voragine represents a special case: this hagiographical collection modified in some points the story of the *Tractatus*, changing the role of Saint Patrick (James attributed to him an active part in the creation of Purgatory) specifying the formula of the ritual invocation and substituting the name of the protagonist Owein (or Ouenus) with *Nicolaus*, undoubtly an easier name for Latin readers.[20]

16. Petrus Cornovallensis, *Liber Revelationum*, ed. R. Easting, *Peter of Cornwall's Account of St Patrick's Purgatory, in* "Analecta Bollandiana" 97 (1979), 410-416.
17. Caesarius relates the witness of another Cistercian abbot and Humbert de Romans was master of the Dominican Order.
18. Caesarius Heisterbacensis, *Dialogus Miraculorum*, XII, 38-39, ed. J. Strange, Coloniae-Bonnae-Bruxellis 1851, II, 347-348.
19. Humbertus de Romanis, *De dono timoris*, 3, ed. C. Boyer, Turnout 2008, CC CM 218, 85-86.
20. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, XLIX, 10-51, ed. G. P. Maggioni, Traduzione italiana coordinata da F. Stella, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, 368-372.

The development of the tradition. The adventurous capstone of a Grand Tour for noble pilgrims

The first veritable pilgrimage evidences date from the fourteenth century and significantly develop the Dominican tradition of the previous century and the strong position taken by Humbert de Romans.

The very first evidence, still vague, is inserted in the *Libellus de descriptione Hybernie abbreviatus* written in Ireland by the Dominican Philip Slane, who in 1323-4 closed the chapter on Saint Patrick's Purgatory, derived in large part from the assembly of the *Topographia Hibernica* of Giraldo Cambrense with the *Golden Legend*, giving an information, unfortunately without details, about a woman who shortly before had entered and had come out successfully from Purgatory, 'in the same way followed by the knight Nicolas' (being the latter the protagonist of the *Golden Legend*).[21] The fact that Philip Slane wrote of a woman, an unique event among the experiences of pilgrimage to Purgatory, subtracts in some sense the story to the suspicion of being a mere repetition of clichés collected elsewhere. We can also note that Philip spoke of two islands, mixing the news of Giraldus Cambrensis, Peter of Cornwall and James de Voragine.

Around the middle of the fourteenth century, the second witness is given by the squire of the Sir of Beaujeau and is reported in the *Chronique des quatre premiers Valois*, but it is very clearly an imaginative tale, if not a mere bragging of the squire.[22]

Three years later, in 1353-4, the *Visiones Georgii Grissaphani* [23]give more accurate geographic data: the Purgatory, accessible through a staircase that descends into the deep well, is in the diocese of Clogher, not far from the Lough Derg and Tyrone, and is, according to the text established by L. L. Hammerich,[24] on an island eight days far from Armagh. The indication of such a journey, does not correspond to the two days of travel necessary to go from the Lough Derg to the seat of the Primate of Ireland at that time, but it is probably caused by a corruption of the manuscript tradition.

To well understand the role that the *Visiones* had in the revival of the pilgrimage to Saint Patrick's Purgatory, the impressive documentation assembled

21. Philip de Slane, *Libellus de descriptione Hibernie*, XVI, G. P. Maggioni, Firenze, 2018, forthcoming.

22. *Chronique des quatre premiers Valois*, ed. S. Luce, Paris 1862, 22-23.

23. About the text, its several versions and its context, see B. Weitemeier, *Visiones Georgii. Untersuchung mit synoptischer Edition der Übersetzung und Redaktion C*, cit. above (n. 2). Eszter Nagy, working for a PhD thesis at the EHSS in Paris, demonstrated that the text was composed by Petrus de Paternis (Peyre de Paternas or Perne), master of theology at the Avignon monastery of the Augustian Hermits.

24. Text edited by L. L. Hammerich, *Visiones Georgii. Visiones quas in Purgatorio Sancti Patricii vidit Georgius miles de Ungaria*, A.D. MCCCLIII, København 1930.

by Archbishop Richard FitzRalph, consisting of six accompanying letters, is extremely important.[25] In addition, we can not ignore the fact that Georgius before his arrival in Ireland made a pilgrimage to Santiago de Compostela and to Santa Maria of Finis Terrae, remaining disappointed. In this case, the Purgatory on Lough Derg is a culmination of a pilgrimage that allows to go beyond the more usual and more popular pilgrimage experiences.

Thus it is not surprising that a very impressed John of Tewksbury reported to have met Georgius Grissaphan in Oxford,[26] on the return journey to Avignon, and to have listened his fascinating experience, nor that the *Visiones Georgii Grissaphani* have become one of the favourite readings of the Viennese nobility, nor that in 1386 the Infant of Aragon had requested to Ramon de Perellós in Paris a copy of a report on Purgatory and that the same Infant, after becoming king, had given a translation of it to the Countess of Foix.[27] At the same time the translations of the *Tractatus* into vernacular languages were multiplying and some sanctuaries were also built in places even far away from Ireland, as in Colzate - Vertova, in the province of Bergamo, Italy, probably on the initiative of the local merchants.[28]

In 1358 Saint Patrick's Purgatory was the destination of Ungaro Malatesta's pilgrimage, an enterprise that had a resonance destined to last centuries and that was also confirmed by a patent letter of Edward III dated 24 October 1358.[29] This letter therefore constitutes the first independent documentary evidence - i. e. not dependent on a religious context or linked to devout tradition - that witnesses the pilgrimage. However, in none of the contemporary texts that celebrated the adventure of Ungaro Malatesta (nor in any of the skeptical ones) there are sure references to the geographical location of Purgatory, besides the fact that it was in an Irish town.[30] The only exception is a note entered in the text of the almost contemporary *Visio Ludovici,* according to which the protagonist met Ungaro at the end of the purgatorial experience, in a small island.[31]

25. A. Gwynn, *Archbishop Fitzralph and George of Hungary*, in "Studies: An Irish Quarterly Review" 24 (1935), 558-572

26. These pages of John of Tewksbury are edited in *Il Purgatorio di san Patrizio*, cit. (n.1), based on the ms. Manchester, Chetham's Library, ms. A.4.100 (6681), ff. 49r-52r.

27. See W. Paravicini, *Fakten und Fiktionen: Das Fegefeuer des hl. Patrick und die europäische Ritterschaft im späten Mittelalter, in Jean de Mandeville in Europa,* cit., n. 9.

28. P. Gusmini, *Il santuario di San Patrizio*, Vertova 1987, p. 25.

29. S. M. Barillari, *La "coppia d'Arimino" fra il Triumphus cupidinis e il Purgatorio di san Patrizio. (Una ballata per Viola Novella dal codice Maglabechiano VII, 1078)*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, cur. P. Canettieri- A. Punzi, Roma 2014, I, 89-114.

30. For example Dominicus Bandini, *Fons Memorabilium Universi*, Oxford, Balliol College, ms. 238c, ff. 46v-47v or Checco di Meletto Rossi, *Epistola ad magnificum dominum Malatestam Ungarum de Malatestis*, ed. A. Rossi, in *Filologia, grammatica e retorica negli scrittori trecenteschi,II, Cecco di Meletto Rossi fra gli Ordelaffi e i Malatesta, fra Petrarca e Boccaccio*, "Poliorama", 3 (1984), 11-22, in part. 17-18.

31. The text has a very intricate tradition. See the critical edition Tadeus Gualandis de Pisis *Visio Ludovici* in *Il Purgatorio di san Patrizio*, cit. (n.1).

In the fourteenth century the testimonies of the fame of Saint Patrick's Purgatory multiplied, belonging or not to the subgenre of visionary literature relating to the descent in the den of Lough Derg. The reputation of Purgatory was in fact so popular that in 1385, as told in Froyssart's *Chronicle*, some riders belonging to the French expedition to Scotland made a detour to Ireland, instead of returning directly home,.[32] A decade later, in 1398, the noble Catalan Ramon de Perellós went on pilgrimage to Lough Derg.[33]

Directly related to the Lough Derg is the testimony of Laurent de Rathold Pasztho dated 1411 and reported by James (Iacobus) Yonge.[34] It speaks of two islands named respectively 'Regles' and 'Sanctorum', that could easily correspond to Station Island and Saints' Island. The text is accompanied by a certificate of the Archbishop of Armagh testifying that he received a letter from Matthew, *prior Purgatorii sancti Patricii Clothof Raynes diocesi.* Besides the visit of Laurent, in this letter Prior Matthew also cited two well-known predecessors (Nicholaus, the protagonist of the story of James of Voragine, and Georgius Grissaphan, the protagonist of the *Visiones Georgii*) and provided a testimony, the only at our disposal, about the pilgrimage of *Eugenius de Anglia dictus Obrian.* After James Yonge there is a certain uniformity in the pilgrimage stories of the 15th century, until the last one, the story of the destruction of Purgatory described in the *Annals of Ulster* that place it explicitly in Lough Derg, albeit in an underground cavern. Many and remarkable resemblances are undoubtedly visible also in Francesco Chiericati's letter to Isabella d'Este, that in 1517 attested the unexpected resurrection of Purgatory, describing in detail the journey and the difficulties crossing the territories of Armagh, Tyrone (?) and Omagh.[35] During the sixteenth and early seventeenth century the flourishing documentation on pilgrimages referred always coherently to the Lough Derg, as well as the story of the destruction (this time more drastic) of 1627.

Many documents testify that the Purgatory of Saint Patrick in the second half of the fourteenth century had become part of a sort of *Grand Tour* who passed for the most famous European pilgrimage destinations. For example, before 1433 the young Savoyard Count Jacques de Montmayeur, after being knighted in Jerusalem, after having visited Santiago de Compostela and having conducted at his own expense a military expedition against the Moors of Granada, went to Purga-

32. Jean Froissart, *Chroniques*, K. de Lettenhove, XV, Bruxelles 1871, p. 403.
33. We will discuss his case below.
34. James Yonge, *Memoriale super uisitatione domini Laurencii Ratholdi*, ed. H. Delehaye in *Le pélerinage de Laurent de Pasztho au purgatoire de S. Patrice*, in "Analecta Bollandiana" 27 (1908), 43-60.
35. The letter is conserved in Mantova, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, Serie B xxxiii, 10, Busta 85, cc. XXXVr-XXXVIIIr. A trascription of it is edited in *Il Purgatorio di san Patrizio*, see n. 1.

tory (and later visited many other holy places scattered everywhere in Europe).[36] A short time later, between May 1447 and July 1448, a Bern nobleman, Conrad von Scharnachtal, undertook a long journey through southern France and the Iberian Peninsula, that led him (among other places) to Santiago de Compostela and then (probably by sea) in the British islands and to Saint Patrick's Purgatory[37]. Still in 1466, the Bohemian Baron Leo von Rozmital mentioned Saint Patrick's Purgatory in his travel report[38] and in 1483 the Wroclaw knight Nikolaus von Popplau wrote that he had met in England many pilgrims to Purgatory, expressing his perplexity about them.[39] The list of pilgrimages to Lough Derg in the French area between the fourteenth and sixteenth centuries is enough to demonstrate the number and the nobility of the pilgrims (and the protagonists of the reports): Edouard, Sir of Beaujeu and Prince of Dombes, the knight Louis d'Auxerre in 1358, Guillaume de Coucy in 1397, Iohannes Garhi and Franciscus Proly *presbyteri civitatis Lugdunensis* with Iohannes Burges *puer et famulus eorum,* in 1485, an anonymous French knight recorded in *Ulster Annals* in 1516, Jean de Monluc, Bishop of Valence and Die in 1545.[40]

In addition to this, The Purgatory of Saint Patrick was reported in the Italian maps since the first part of the fifteenth century[41] and appeared in 1459 on the world map of Fra Mauro of Camaldoli (as *Purgatorio de S. Patrizio*) and in the anonymous Catalan world map (ca. 1450) in the north-western part of Ireland. Purgatory long remained on the geographical maps, as shown by the map of Lafreri (1588)[42] where is designed like a cave with the words *Purgatorium S. Patricii* and the *Erdapfel* of Martin Behaim,[43] where, as *St. Paterici Fegefeurer*, is the only location reported in Ireland.

There are other signs of the rampant success of this pilgrimage in fifteenth century. An example is the fact that a magistrate of Antwerp in 1410 imposed twice a retributive pilgrimage to Purgatory. A second one, dated roughly in 1455, is the warning presented by Donald (or Daniel) McGrath, *coarb* of Ter-

36. See *Il Purgatorio di san Patrizio*, cit. (n.1), p. 00.
37. W. Paravicini, *Seigneur par l'itinérance? Le cas du patricien bernois Conrad de Scharnachtal*, in *L'itinérance des seigneurs (XVIe-XVIe siècles)* cur. A. Paravicini Bagliani - E. Pibiri - D. Reynard, (Cahiers Lausannais d'Histoire Médiévale 34) Lausanne 2003, 27-72.
38. K. Hrdina ed., C*ommentarius brevis et iucundus itineris atque peregrinationis, pietatis et religionis causa susceptae ab Illustri et Magnifico Domino Leone, libero barone de Rosmital et Blatna [Olomuc 1577]*, Praha 1951, p. 42. Cit. in W. Paravicini, *Fakten und Fiktionen*, cit., p. 117.
39. P. Radzikowski ed., *Reisebeschreibung Niclas von Popplau, Ritters, bürtig von Breslau*, Krakow 1998, p. 60. W. Paravicini, *Fakten und Fiktionen*, cit., p. 118.
40. See *Il Purgatorio di san Patrizio*, cit. (n.1), p. 00.
41. T. J. Westropp, *Early Italian Maps of Ireland from 100 to 1600, with Notes on Foreign Settelers and Trade*, in "Proceedings of the Royal Irish Academy" 30 (1912-13), 361-428, notably p. 428.
42. *Ibidem*, p. 426.
43. W. Paravicini, *Fakten und Fiktionen*, cit., p. 113.

mon lands and Thomas Mc Creanyre (or Treanor), abbot of the abbey of SS. Peter and Paul of Armagh, who sought to prevent that the only Raymond Maguire, Augustinian prior of Saint Patrick's Purgatory, could benefit from the offerings left by pilgrims. To understand the success and fame of the pilgrimage to Saint Patrick's Purgatory should therefore be considered the adventurous aura, in some sense comparable on the one hand to the events narrated in the chivalric literature, on the other to visionary texts as well as, not least, Dante's *Divine Comedy*: this pilgrimage was a kind of experienceable *Queste*, in a world that was becoming less and less mysterious and increasingly more representable and knowable, thanks to countless religious and mercantile travels. A good example of this chivalric aura are the words used in 1408 by Sigismund of Hungary to present Laurent Pasztho who was traveling to Santiago de Compostela and to the Purgatory of Saint Patrick 'to expand their military experience and chivalry, covering different areas of the world'.[44]

But the primary example of this atmosphere, in my opinion, is the fame of Ungaro Malatesta's experience, whose pilgrimage has not only left lasting traces in the literature of the time, but has even transformed himself, an historical figure, into a literary character. After visiting Saint Patrick's Purgatory in 1358, Ungaro Malatesta has become a character, quoted in a (obviously fictitious) tale of Sacchetti's *Centonovelle* (dated 1393-1400)[45] and, above all, has become the protagonist of a legend that has lasted until the present day, according to which he went into the Otherworld through the Purgatory to meet the soul of his beloved, killed by a jealous husband.[46] Vice versa, in 1517 Francesco Chiericati saw with his own eyes the registration of the name of Guerrin Meschino, a fictitious character from the Italian popular literature of the fourteenth century, recorded as the first visitor of Purgatory.[47]

Witnesses between history, tradition, literature and devotion

An important issue in the study of the documentation on Saint Patrick's Purgatory is the complementarity and (sometimes) the more or less explicit contradiction between two kinds of witnesses. On the one hand there are literary (or paraliterary) documents that reflect canons and images that are presupposed by the literary genre to which these texts belong. On the other hand there are chancellery documents or chronicle reports that describe realistically and effectively

44. Ed. H. Delehaye in *Le pélerinage de Laurent de Pasztho au purgatoire de S. Patrice*, in "Analecta Bollandiana" 27 (1908), p. 46.
45. Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle,* ed. A. Lanza, Firenze 1984, X, p. 20-21.
46. S. M. Barillari, *La "coppia d'Arimino" fra il Triumphus cupidinis e il Purgatorio di san Patrizio*, cit. (n. 29). See also A. Falcioni, v. *Malatesta Galeotto, detto Malatesta Ungaro* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 68 (2007) 44-47.
47. See *Il Purgatorio di san Patrizio*, cit. (n.1), p. 00.

the journey to reach the Purgatory, the ritual for admission and the external appearance of the place. Finally, there are documents that combine these two approaches in a single text, which testifies both the pilgrim's earthly journey (usually described with detailed realism) and his otherworldly experience (often presented through the usual literary canons of *Visiones* tradition). This unusual (and contradictory, in many respects) association of two complementary but different sections has caused the insertion in the text of one or more transition passages between the two parts. These transitions consist of psychic impressions, that are marked by falls, thunders, faintings, or experiences, such as the pass through a certain threshold: these passages safeguard somehow the overall coherence of the testimony, creating almost two narrative levels.

This complementarity and this overlapping of two narrative levels has its first important example in the *Visiones Georgii Grissaphani*, written by Petrus de Paternis, a text that reports the travel and the pilgrimage experience of a young Hungarian nobleman, who took part to the expedition of Louis I of Hungary. Precisely the contradiction inherent in the presenting as testimonial evidences texts that reflected actual literary canons has probably induced a sort of rewriting of the *Tractatus sancti Patricii*: The *Visiones Georgii* describe a revised Purgatory, more appropriate to a cultural context marked by the success of Dante Alighieri's *Comedy*. Besides the insertion of explanatory theological parts, in the *Visiones Georgii* more accurate descriptions, through analogies and metaphors, emphasize the literary aspect and therefore implicitly invite the reader not to stop at the literal meaning of the text, but also to look for an allegorical and moral sense, following the example of Dante.

In other words, an internal coherence of these texts had to be safeguarded, trying to hold together both the narrative of an otherworld journey and the report of a pilgrimage to a particular geographical place on an island (or two) of Lough Derg, where only a few simple masonry buildings were visible. As a matter of fact, the *Visiones* had to be interpreted and adapted in a different context, addressing not only to devoted readers established in some monastery, but also to pilgrims who looked forward to travel heading to a penitential Otherworld experience.

Avignon 1353

Exactly the composition of the *Visiones Georgii Grissaphani* in Avignon around 1353-4 and their diffusion from the papal curia are a crucial point in the history of the pilgrimage to Saint Patrick's Purgatory and its documentation.[48]

48. W. Paravicini, *Fakten und Fiktionen*, cit., 118-123. See also B. Weitemeier, *Visiones Georgii. Untersuchung mit synoptischer Edition der Übersetzung und Redaktion C*, cit. above (n. 2) and the n. 23-5 above. Text edited in *Visiones Georgii. Visiones quas in Purgatorio sancti Patricii vidit Georgius Miles de Ungaria A.D. MCCCLIII* (ed. L. L. Hammerich, cit., see n. 30).

Accompanied by a remarkable documentation dated 1353, the *Visiones Georgii* of Petrus de Paternis are the first original and detailed testimony on a pilgrimage to Saint Patrick's Purgatory. Three accompanying letters of Richard FitzRalph, archbishop of Armagh, occupy a particularly prominent position before the pilgrimage report. Three other letters confirm that the pilgrimage took place, but FitzRalph's letters attest authoritatively: a) the veracity of the narrative; b) the nobility of the pilgrim; c) the opportunity of its divulgation even outside the Avignon court.[49] This triple certification amplifies the contrast that is visible in the first lines of the text in relation to the traditional pilgrimage sites, and particularly Santiago de Compostela, the first destination originally chosen by Georgius to integrate his penance. Precisely the Galician sanctuary had not met the expectations of Georgius especially for the mundane crowd that did not allow there an adequate segregation from the world.[50]

In the text of the *Visiones Georgii* we can read for the first time the liturgy that accompanied the pilgrim to the Purgatory threshold, a ritual that is very similar to a veritable funeral. After the prescribed time of fasting, funeral offices were celebrated for the pilgrim, as if he was really dead. He was placed in a blessed coffin, covered with black cloth, and for him a Requiem Mass was celebrated. Recitation of the offices and tolling of bells followed, and the liturgy ended with a procession of religious and civil authorities accompanying the pilgrim at the veritable threshold of the Otherworld.[51]

The Otherworld that Georgius found beyond the threshold is quite different from that, essentially bipartite, described in the *Tractatus*. Owein passed through a place of trial and purification and then came to an earthly paradise, where the purified souls congregate before ascending into Heavens; conversely Georgius, to reach the final divine vision, traversed an Otherworld more complex and crossed by two *pontes subtiles*, where, between the trial section and the Heavenly Paradise, visited a veritable Purgatory, in which the seven deadly sins were punished (in sequence: pride, avarice, lust, anger, gluttony, envy, sloth).[52] The elaboration also concerns the access to the purgatorial cavern. In the *Visiones Georgii* the pilgrim descends into a pit through over a two miles long spiral staircase, in darkness except in the final part, pervaded by an increasing glare.[53] The vertical cavity is a peculiarity that in 1411 influenced also the narrative of Laurent Ratholdi, who himself was led by an angel through 'circular and vertical steps', and has traits in common with the description of the visit to Purgatory of the 14th century fictional character Guerrin Meschino of Andrea da Barberino. Another innovative

49. *Visiones Georgii,* ed. Hammerich, cit., see n. 30, p. 75-86.
50. *Ibid.*, p. 89.
51. *Ibid.*, p. 93-7.
52. *Ibid.*, p. 166-206.
53. *Ibid.*, p. 97-8.

feature of the text that will affect the later tradition are the temptations to which the pilgrim was submitted by demons disguised as girls,[54] a particular that is visible also in the pilgrimage report of Ludovico d'Auxerre in 1358.

But we must consider that about Georgius Grissaphani we do not know anything else than what is reported by the text and by the letters accompanying it, except the short mention contained in the pilgrimage report of Laurent de Pasztho[55] and the brief remarks inserted in *De situ universorum* of John de Tewksbury,[56] according to which Georgius Grissaphani (but tradition is not unanimous about the spelling of the surname) was a twenty-four years old son of a Hungarian baron residing in Naples, who despite his young age was appointed by Ludovico of Hungary as captain of some Apulian areas, including the city of Troy and the castle of Canosa. In this occasion, according to the text, the young man was guilty of atrocities, such as looting and mass murder (at least 350 men). To expiate them, he went to Santiago de Compostela and from there, since it was not satisfied by the penitential experience in Galician shrine, to the Church of Santa Maria de Finibus Terre and then to Saint Patrick's Purgatory. However, it is surprising that a person of such distinguished rank, honoured with such responsibilities and author of such atrocities has left no trace in the chronicles and documents. It is also remarkable also the substantial coincidence of Georgius' itinerary with the stopovers of the journey of his compatriot Laurent de Ratholdi Paszhto.

Another perplexing point is the substantial coincidence with the pilgrimages of two young noblemen connected to Ludovico of Hungary. The first is perhaps the most famous pilgrim to Saint Patrick's Purgatory, Galeotto Malatesta, precisely nicknamed 'Ungaro' (the Hungarian): the dating of the *Visiones Georgii* in 1358 coincides substantially with Ungaro Malatesta's arrival in Avignon. 1358, year of death of Isabelle of France, addressee of one of the embassies entrusted to Georgius, is precisely the t*erminus ante quem* of the *Visiones Georgii*, certainly composed after the accompanying letter of 22 February 1354.[57] In the year 1358 also the aforementioned young Hungarian Laurentius de Pasztho made a pilgrimage to Saint Patrick's Purgatory: his account of the visionary experience presents many points of contact with the *Visiones Georgii* and attest in a part of the manuscript tradition, as we have seen, even a meeting with Ungaro Malatesta in the Otherworld.

We must remember here the central role of Richard FitzRalph, who had recently been appointed Archbishop of Armagh, in documenting and divulging the pilgrimage of Georgius Grissaphan, and we must also consider his devotion

54. *Ibid.*, p. 115-8.
55. Ed. H. Delehaye in *Le pélerinage de Laurent de Pasztho au purgatoire de S. Patrice*, (cit. see n. 40), p. 58.
56. Ms. Manchester, Chetham's Library, ms. A.4.100 (6681), ff. 49r-52r (see n. 26).
57. See n. 29.

to the apostle of the Irish and his undoubted interest in the promotion of a pilgrimage tradition that seemed in decline. Thus it seems probable that Richard FitzRalph, taking advantage of the presence of the grandson at the papal court, has had strong political and economic reasons to inspire the composition of *Visiones Georgii* that were destined, through the Avignon Curia, to the faithful of the whole Church. His purpose was obviously to revive the pilgrimage to Lough Derg, rewriting the *Tractatus* in a modernized form and providing it with some updated authentications and with an explicit political significance.

The *Visiones Georgii* have not been merely a rewriting of the *Tractatus*, but certainly also constitute a real aesthetic and formal elaboration of the tradition in a period marked by the fortune of Dante's *Comedy*. The *Visiones* were a better literary product than the old *Tractatus*, and were related not only to the tradition of visionary literature and its limited testimonial purposes, but especially to an erudite context that made possible also allegorical interpretations. In this way the contradiction between the descriptive part of the real pilgrimage and traditional part of the literary *visio* was less strident.

The account of the experience of Georgius Grissaphan can therefore be seen as an improvement, a reworking, even a formal update of the *Tractatus*, whose tradition was in this way finally and explicitly linked to Clogher and to the jurisdiction of the Archbishop of Armagh and Primate of Ireland. In this perspective, it may not be accidental, in the final part of the text, the description of the veritable spoliation of the pilgrim by the devotees in search for relics, perhaps bringing to light a possible trade of devout religious objects linked to Saint Patrick's Purgatory. In any case, it is nevertheless true that the text of the *Visiones Georgii* had a great success and represented an important milestone for the reputation of the purgatorial pilgrimage on Lough Derg. Ungaro Malatesta's decision to undertake the pilgrimage while residing at Pope Innocent VI's court at Avignon could be an example of the fascination that the story of the Hungarian knight had at the time.

Ramon de Perellós

On September 6, 1397, Ramon, first Viscount of Perellós (in Roussillon), received a safe-conduct from King Richard II to go to Lough Derg. He visited Saint Patrick's Purgatory and, according to the account of his journey, he met John I of Aragon, recently dead.[58]

58. About Ramon see L. Badia - L. Cabré, v. *Bernat Metge*, in L. Badia (dir.), *Literatura medieval*, II, Segles XIV-XV, Barcelona 2014, 185-238 (Història de la literatura catalana, II, dir. A. Broch). See also M. De Febo, *Il Viatge al Purgatori di Ramon de Perelhos: dalla visione al viaggio*, "La Parola del testo", 2 (2008), 309-330 and D. M. Carpenter, *The Pilgrim from Catalonia/Aragon in The Pilgrim from Catalonia/Aragon: Ramon de Perellós, 1397* in *The Medieva*l *Pilgrimage to St Patrick's Purgatory*, cur. M. Haren - Y. de Pontfarcy, Enniskillen 1988, cit., 99-119.

Ramon was an important personality of his time, as well as his father Francesc, who was Mayor and Councillor of Peter III and even Chamberlain and Admiral with Charles V. Grown at the French court, where he was also Chamberlain, soon he became Confidante of the Infant John I and then, when the latter became king, Mayor and Chamberlain, and finally Viscount of Perellós. In 1390 he was one of the Aragonese ambassadors who went to visit by Charles VI in Béziers. In 1391 he was appointed Viscount of Roda and in 1392 was sent by John I in Sicily as a military commander. In 1395 he was in charge of negotiations for the marriage of the son of the king of Cyprus, John of Lusignan, Prince of Antioch, with the sister of the King of Aragon. These, however, were interrupted in May 1396 at the king's death in unclear circumstances, when Ramon was in Avignon, the crucial place for the tradition of Saint Patrick's Purgatory, but he was forced to return to Roussillon to deal with the claims of the Count of Foix, who wanted to assert the rights of succession of his wife, sister of John. After a process that involved several officers of the late king, he remained in the entourage of Martin I of Aragon, of which he was councilor and chamberlain. Ramon supported the succession of Jaume of Urgueil and was deputy of the Generalitat until his death, that presumably took place in 1419.

The account of his voyage of 1397 (although in the manuscript tradition is dated 1398), entitled *Viatge al Purgatori de Sant Patrici,* has survived and is a further testimony of the complexity of the textual stories related to the reports of pilgrims to Saint Patrick's Purgatory. In fact there are at least two versions of the text, in Catalan and in Occitan, to which we can add a seventeenth-century Latin translation derived, through an intermediary Castilian text, from an Catalan original that however does not seem to match the known version.

The *Viatge to Purgatori de Sant Patrici* is a unique blend of reality, verisimilitude and inalienable traditional stereotypes that characterized from George Grissaphan onward the literary subgenre of the pilgrimages to Saint Patrick's Purgatory.[59] The descriptive frame geographically corresponds to the trip between Avignon and Ireland, including the route to Dublin via London (Ramon arrived in the capital from Calais, via Canterbury, crossed England, embarked in Chester, made a stop in Holyhead and on the island of Man) and even the characters that are mentioned are historically documented: the meeting with Richard II is demonstrated and also the meetings with Roger Mortimer, Earl of March, and with the local nobility are plausible. Immediately after landing in Ireland, the author's voice takes the bemused tone of a traveler at the borders of the known world, describing Ireland as a remote 'finis terrae' and a place of wonders, a land of savages heretics, where there is no guarantee to be safe outside the territories belonging to the king of England. The description of the

59. Text edited in A. Jeanroy - A. Vignaux, *Visions de Tindal et de St Paul*, *Textes languadociens du quinzième siècle*, Toulouse 1903.

clothes of Irish king Yrnel's subjects, who dress shamelessly exposing their private parts, is coherent with this context of wild wonder.[60] In this narrative we can also detect a certain Arthurian suggestion that probably has fascinated the pilgrim: the Isle of Man is described as 'the island of the king of the hundred knights of the times of King Arthur' and in his way back Ramon went to visit the relic of Sir Gawain's head that was conserved in Dover.[61]

The integration of historically believable parts with other parts that rely heavily by the collective and traditional canons is visible in particular in the shape of purgatorial site, where we can recognize both the space corresponding to the testimony of the fifteenth century pilgrims (a small site, four cubits in length with a bend to the left, with a particularly oppressive atmosphere) and the vast traditional cavity attested in the *Tractatus* and in the *Visio Georgii Grissaphani*. The ritual seems to concern only the island of Purgatory, Station Island, where the pilgrim is conducted directly by boat, without an intermediate stop in an abbey on the mainland, as in the previous pilgrimage accounts.[62] An overwhelming sound of thunder, which causes the fainting of Ramon, is the dividing line between the objective description of the pilgrimage and the traditional representation of Saint Patrick's Purgatory.[63] Coherently, at the end of the experience, another thunder woke him in front of the door through which he had entered, so that he could meet the prior and return to our world.[64]

We can also observe that in this narrative some graves are shown to Ramon, in which those who failed the purgatorial experience were buried.[65] Since 1231, in the *Flos Historiarum* of Roger of Wendover,[66] it had been attested that Purgatory was adjacent to a cemetery, but this burial place was not destined to the pilgrims who, precisely, in case of failure did not came back, getting lost in the purgatorial site with their body and their soul. The fact that the monks could retrieve the corpses suggests instead a small space, such as the purgatorial site that is described in the *Viatge* and the small building witnessed by other pilgrims.

But the *Viatge to Purgatori de Sant Patrici* is very important in the tradition of the Purgatory also for another reason, since it more of other texts allows us to understand the political value of this kind of narratives and the reasons that caused the destruction of the site of pilgrimage ordered by Pope Alexander VI as well. There is indeed an intimate connection between the sudden death of King John, to whom Ramon was very close, and the composition of *Viage*, since the lack of confession in case of sudden death instilled doubts about king's salvation

60. Ibidem, p. 10-23.
61. Ibidem, p. 53.
62. Ibidem, p. 19.
63. Ibidem, p. 22.
64. Ibidem, p. 51.
65. Ibidem, p. 19.
66. Ed. in H. O. Coxe, London, English Historical Society, 1841, II, 256-274.

and could also adumbrate a fate of eternal damnation, not to mention the support given to the antipope Benedict XIII.[67]

To understand the context in which is located the composition of *Viatge de Ramon de Perellós* we have also to consider another important literary fact: in 1399, shortly after the return of Ramon and almost simultaneously with the composition of *Viatge*, another courtesan of king John, Bernat Metge, one of the most important Catalan writers, composed a dialogue inspired by the *Somnium Scipionis* and strongly influenced by Dante's *Comedy*, in which the soul of John is located precisely in Purgatory.[68]

The two texts (*Viatge* and Bernat's *Dialogue*) are a kind of certification of the salvation of the soul of the sovereign, and in this sense - as statements of witnesses - we must read in Catalan and Occitan versions the many mentions in the *Viatge* of contemporary personalities as the adventurer Pere Maca (Peyre Masco), the knight Thomas (probably Montague) and Guillame of Courcy, who on behalf of John I had brought a globe as a gift to Charles VI,[69] as well as the sons - Lluis and Ramon - and the grandson - Bernat de Centelles - of Ramon. Other meetings have a moral meaning: Ramon meets in the Purgatory the Franciscan Frances Despuig (expiating the kidnapping of a nun) and, to his surprise, his niece Aldonça de Quaralt, of whose death he was unaware, who was punished for her excessive love for the things of the world and for her cult of the vain exterior beauty.[70]

In this context, the *Viatge* has thus also assumed a subtle but undeniable political significance. The certification of King John's salvation was also an indirect, but clear, support to the Catalan Antipope, Benedict XIII, Pedro de Luna, that John had backed against Boniface IX, since the salvation (albeit in Purgatory) of the king demonstrated the authenticity of the office of the Catalan pope with the consequent corollary: the Roman pope was a usurper without the power to excommunicate. In previous years Benedict XIII had received some missions which invited him to abdicate:[71] the *Viatge* therefore had a strong political meaning.

In addition, Ramon had been involved in the turbulent political events immediately following John I's death and the imminent invasion attempt of the troops of the Count of Armagnac, nephew of Mata, the first wife of the king. In

67. See A. Rubió y Lluch, (ed.), *Documents per l'historia de la cultura catalana mig-eval*, Barcelona 1908, I, p. 342 ff.,

68. See M. de Riquer, v. *Berat Metge*, in *Historia de la literatura catalana*, Barcellona 1964, II, 357-432; M. Boni, *La prima segnalazione di Dante in Spagna*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna 1967, 389-402

69. A. Rubió y Lluch, *Documents por l'historia de la cultura catalana*, cit., I, p. 294-295.

70. Ed. A. Jeanroy - A. Vignaux, *Visions de Tindal et de St Paul*, cit., p. 33.

71. In May 1395 a large delegation of King Charles VI came to Avignon to persuade him to respect his own declaration of 1393 when as papal legate in France had stated that the great schism was to end with the abdication of both popes and that he himself would have abdicated, if elected pontiff. The Charles VI's delegation did not achieve, however, any success, and neither did an Anglo French mission in May 1397 and a German one a year later.

fact, the counselors of the late King were charged with supporting the count of Foix, king John's first marriage son, and were blamed for having caused, albeit indirectly, the death of the sovereign. In this sense the journey of Ramon and his personal interview with the deceased king in the Otherworld represented one of the best professions of innocence.

A few years after the translation of O'Sulliven, the *Viatge al Purgatori de Sant Patrici* of Ramon de Perellós was used as a source - probably in the Castilian version - in one of the purely literary texts inspired to Purgatory, Juan Perez de Montalvan's *Vida y Purgatorio de San Patricio*, (Madrid 1628), a work that later inspired Calderón de la Barca and his *El Purgatorio de San Patricio*. Particularly in Calderon we can recognize some details of the *Viatge*: the location of Purgatory in the mountains,[72] the deafening thunder that marks the beginning of otherworldly experience and the encounter with the fatuous nephew the deceased just before.

The *Viatge* of Ramon (and its later influence in Hispanic literature), is therefore another example of the mutual interference between historical reality and literary tradition in the reports Pilgrimage to Saint Patrick's Purgatory.

Destruction and Resurrection

In 1497 the site of Purgatory on Lough Derg was destroyed by order of Pope Alexander VI, as attested by the *Annals of Ulster* and by a manuscript that is cited in the *Acta Sanctorum*,[73] but nowadays lost. The remote cause of the destruction was probably the fact that the Irish Purgatory was competing with the Roman sale of indulgences, but the immediate cause was the lamentation of a monk (or a regular canon) of Eymstadt (Holland) that has been greatly disappointed by the pilgrimage to Lough Derg and the purgatorial experience. In particular, according to the text transcribed in the *Acta Sanctorum*, the pilgrim's deluded dismay was caused by the absence of any supernatural experience in some way referable to the narrative of the traditional texts: a drying up that occurred, according to the Dutch monk, long before, but that the inhabitants of the place denied for personal interests. The text shows that the pilgrimage to the Purgatory of the pious and poor monk was marked by several demands of money and by his great difficulties to be admitted to this experience of salvation, without paying the amounts demanded.

There are many doubts that the demolition of Purgatory narrated in the *Annals of Ulster* - a destruction which occurred under the impassive eyes of the Archbishop of Armagh - had really affected that traditional pilgrimage site

72. This peculiarity derives from a misunderstanding of the term *montanhas* that in Viatge could be a hiaspoanism, as Aurelio Roncaglia showed (*"Sarraguce, Ki est en une muntaigne"* in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, cur. G. Gerardi Marcuzzo, Modena 1959, II, 629-640), meaning 'land covered with forests or woods', as in the poem of the Cid and throughout the Middle Ages.
73. AA. SS. *Martii* II, p. 590.

on Lough Derg which was described more or less coherently by many fifteenth century pilgrims. A notable difference is that according to the *Acta sanctorum* the Dutch pilgrim didn't enter into the purgatorial den through a door, but was lowered with a rope. Indeed what in the text is indicated by the expression *lacum profundum* is clearly an subterranean cell or some sort of underground tank where the pilgrim (and a piece of bread and a jug of water later) was lowered. Thus it is possible that the monk of Eymstadt has been, so to speak, misled to an alternative Purgatory location for having shown himself as a particularly nagging and controversial pilgrim.[74]

In any case, in 1517 the resurrection of Purgatory is attested by an extraordinary witness: Francesco Chiericati.[75] Chiericati was one of the most important diplomats of his time: he was bound by a special friendship with one of the most important figures of the Italian Renaissance, Isabella d'Este, daughter of Ercole I and wife of Francesco II Gonzaga, to whom, during his travels, for she was curious, as Chiericati wrote, 'not only of the great things, but also of the smallest', he sent numerous descriptive letters that are, among other things, important documents about uses and daily habits in Europe at the beginning of 16th century.

The letter to Isabella of 28 August 1517 is precisely one of the most significant examples of the curiosity and of the observation skills of Francesco.[76] The letter is very interesting also from an ethnographic point of view, testifying the customs and traditions of the Irish population at that time, which disconcerted the traveler for the absence of the concept of private property and the consequent inclination to appropriate (i.e. to steal) other people's property. The itinerary to Lough Derg is described in detail and almost all the stopovers are well indicated.

Concerning Saint Patrick's Purgatory, the description substantially coincides with the reports preceeding the destruction, with the exception of the size of the island that in the text, which is probably corrupted here, measures only twenty steps in length and sixteen in width, an area incompatible with the buildings and the rituals that Chiericati himself describes.

But we can observe that the procedures for the admission have changed in a better professional way: the pilgrims from the shore signal their presence playing a horn and waving a kind of flag, then pay the ferry to be transported one at a time on the island, where, in addition to a small church of stone, there is a wooden building to host them. On the island lived three canons and their two servants. Even the preliminary rituals have changed and consist of nine days of

74. See D. Mac Ritchie, *A Note on St Patrick's Purgatory*, in "The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland" 30 (1900) 165-167. The same hypothesis is shared by A. T. Lucas, *Souterrains: The Literary Evidence*, in "Béaloideas" 39-41 (1971-3), 165-191.
75. As a starting point about Chiericati's biography see A. Foa, v. *Francesco Chiericati*, in Dizionario biografico degli italiani, Roma 1960, 24, (1980), 674-689.
76. For the text, see n. 34.

fasting with immersions in the waters of the lake, and prayers in front of three 'bells' dedicated to St. Bridget, St. Columba and St. Patrick. Francesco Chiericati didn't enter in the Purgatory, unlike two persons of his entourage who did not seem to have suffered too much the experience: in fact, Chiericati writes that in that occasion the greatest penance was his own deprivation, since he almost exhausted his food supplies waiting for his companions. Standing outside, Chiericati describes a penitential place carved in the rock, covered in masonry and illuminated with torches. As in some previous reports, the site is described with a curve at the end. Chiericati learned that in the end there was a kind of millstone closing the entrance to hell, a particular that was already reported in the pilgrimage of Laurent de Pasztho. This double entrance allowed a rational explication of the differences between the Otherworld experiences described the *Tractatus*, that could have happened beyond the millstone, and what was actually visible before this second threshold. Chiericati wrote that two canons and five pilgrims entered in the site and recorded their different reaction at the exit. Two pilgrims said to have lived a visionary experience: the first of them having been beaten, the second having seen some beautiful women. The other three pilgrims didn't experience anything, except 'cold, hunger and a great weakness'.

From Chiericati's letter it seems pretty obvious that after the destruction of 1497 (if there was a destruction) the site of the Purgatory has been restored for a better reception of pilgrims: for example three 'bells' dedicated to the three main Irish saints have been erected and in the Purgatory building up to twelve people could rest comfortably and there was an opening in the wall for the 'natural necessities', which was essential for a stay of twenty-four hours closed in a little indoor space.

But a detail of the Chiericati description is extremely important to illustrate the mutual influence between literary canons (and fictitious narratives) and historical accounts in the tradition of the Purgatory of Saint Patrick. The Italian diplomat consulted the register of pilgrims, where he read at the first place the name of Guarino da Durazzo, the protagonist of the *Guerrin Meschino*, a literary or fictional work written by Andrea da Barberino.[77] In this book, an adventure of the character took place precisely in the Irish Purgatory.[78] Chiericati pointed up that he was impressed, since he believed that the Guerrin Meschino was only a fictional character, and his testimony remains extremely important for us.

Conclusions

The tradition of the Purgatory of Saint Patrick originated from a literary text of the 12th century, the *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*, an Irish interpretation of medieval Otherworld visions. Beside this literary tradition, a ritual

77. Text edited in *Il Guerrin Meschino*, ed. M. Cursietti, Padova 2005.
78. Ibidem, l. VI, c. IV-X, p. 385-399.

pilgrimage developed on an island in Lough Derg, testified by experiences and witnesses of real pilgrims. These two branches of tradition merged in Avignon in 1353, thanks to the Archbishop of Armagh, Richard FitzRalph. Given these origins, the pilgrimage reports show a surprising mixture of some fictitious elements, derived from literary tradition, with some features derived from a reality described as it was perceived. In this context, fictional characters were transformed into historical personalities and vice versa. But this mixture had ancient roots and was presupposed from the very beginning of the tradition, because Saint Patrick's Purgatory was a real geographical threshold, penetrable by physical bodies, but at the same time it led to supernatural experiences, creating a contrast between what was perceived and what could be reported in writing, respecting the canons of the literary genre. Each of the pilgrims was thus a witness of a real experience, that was original and different from any other, but at the same time was an interpreter of a literary tradition which imposed general and unavoidable canons.

Bibliography

Primary Sources

Andrea da Barberino, *Il Guerrin Meschino*, ed. M. Cursietti, Padova, 2005.

Caesar of Heisterbach, Caesarius Heisterbacensis, *Dialogus Miraculorum*, XII, 38-39, ed. J. Strange, Coloniae-Bonnae-Bruxellis, 1851.

Checco di Meletto Rossi, *Epistola ad magnificum dominum Malatestam Ungarum de Malatestis*, ed. A. Rossi, in *Filologia, grammatica e retorica negli scrittori trecenteschi,II, Cecco di Meletto Rossi fra gli Ordelaffi e i Malatesta, fra Petrarca e Boccaccio*, "Poliorama", 3 (1984), 11-22

Chronique des quatre premiers Valois, ed. S. Luce, Paris, 1862.

Dominicus Bandini, *Fons Memorabilium Universi*, ed. in G. P. Maggioni, P. Taviani, R. Tinti (cur.), *Il Purgatorio di san Patrizio*, Firenze, 2017.

Francesco Chiericati, *Epistola a Isabella d'Este,* Mantova, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, Serie B xxxiii, 10, Busta 85, cc. XXXVr-XXXVIIIr, ed. in G. P. Maggioni, P. Taviani, R. Tinti (cur.), Il Purgatorio di san Patrizio, Firenze, 2017.

Franco Sacchetti*, Il Trecentonovelle,* ed. A. Lanza, Firenze, 1984.

Gerald of Wales, Giraldi Cambrensis *Topographia Hibernica* II, V, ed. in *Giraldi Cambrensis Topographia Hibernica et Expugnatio Hibernica*, in *Giraldi Cambrensis Opera* V, London, 1867 (Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores).

Humbert of Romans, Humbertus de Romanis, *De dono timoris*, 3, ed. C. Boyer, Turnout 2008, CC CM 218.

James de Voragine, Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, XLIX, 10-51, ed. G. P. Maggioni, Traduzione italiana coordinata da F. Stella, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007.

James Yonge, *Memoriale super uisitatione domini Laurencii Ratholdi*, ed. H. Delehaye in *Le pélerinage de Laurent de Pasztho au purgatoire de S. Patrice*, in "Analecta Bollandiana" 27 (1908), 43-60.

Jean Froissart, *Chroniques*, K. de Lettenhove, XV, Bruxelles, 1871.

John of Tewksbury, *Liber de universalibus,* ed. in G. P. Maggioni, P. Taviani, R. Tinti (cur.), *Il Purgatorio di san Patrizio*, Firenze, 2017.

Laurent de Pasztho, ed. H. Delehaye in *Le pélerinage de Laurent de Pasztho au purgatoire de S. Patrice*, in "Analecta Bollandiana", 27 (1908), 43-60.

Leo de Rosmital, C*ommentarius brevis et iucundus itineris atque peregrinationis, pietatis et religionis causa susceptae ab Illustri et Magnifico Domino Leone, libero barone de Rosmital et Blatna [Olomuc 1577]*, ed. K. Hrdina, Praha, 1951.

Marie de France, Maria di Francia, Il Purgatorio di san Patrizio, cur. S. M. Barillari, Alessandria, 2004.

Navigatio sancti Brendani, ed. G. Orlandi - R. Guglielmetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014.

Nicholas von Popplau, P. Radzikowski ed., *Reisebeschreibung Niclas von Popplau, Ritters, bürtig von Breslau*, Krakow, 1998.

Peter of Cornwall, Petrus Cornovallensis, *Liber Revelationum*, ed. R. Easting, *Peter of Cornwall's Account of St Patrick's Purgatory, in* "Analecta Bollandiana" 97 (1979), 410-416.

Petrus de Paternis, *Visiones Georgii. Visiones quas in Purgatorio Sancti Patricii vidit Georgius miles de Ungaria*, A.D. MCCCLIII, ed. L. L. Hammerich, København, 1930.

Philip of Slane, Philip de Slane, *Libellus de descriptione Hibernie*, XVI, G. P. Maggioni, Firenze, 2018, forthcoming.

Roger of Wendover, *Flos Historiarum,* ed. in H. O. Coxe, London, English Historical Society, 1841, II, 256-274.

Tadeus Gualandis de Pisis, *Visio Ludovici*, in G. P. Maggioni, P. Taviani, R. Tinti (cur.), *Il Purgatorio di san Patrizio*, Firenze, 2017.

Tractatus de Purgatorio sancti Patricii, ed. in R. Easting, *St Patrick's Purgatory: Two versions of Owaine Miles and The Vision of William of Stranton Together with the Long Text of the Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*, Oxford, 1991.

Viatge al Purgatori de Sant Patrici, R. Miquel y Planas, *Llegendes de l'altra vida; Viatges del cavaller Owein y de Ramon de Perellos al Purgatori de San Patrici; Visions de Tundal y de Trictelm*, Barcelona 1914, 133-173; ed. in A. Jeanroy - A. Vignaux*, Visions de Tindal et de St Paul, Textes languadociens du quinzième siècle,* Toulouse, 1903.

Secondary Sources

Badia, L. and Cabré, L., v. "Bernat Metge", in L. Badia (dir.), *Literatura medieval*, II, Segles XIV-XV, Barcelona, 2014, p. 185-238 (Història de la literatura catalana, II, dir. A. Broch).

Barillari, S. M., *La "coppia d'Arimino" fra il Triumphus cupidinis e il Purgatorio di san Patrizio. (Una ballata per Viola Novella dal codice Maglabechiano VII, 1078)*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, cur. P. Canettieri- A. Punzi, Roma, 2014, I, 89-114.

Boivin, J.-M., *L'Irlande au Moyen Age*. *Giraud de Barri et la Topographia Hibernica (1188)*, Paris, 1993.

Boni, M., *La prima segnalazione di Dante in Spagna*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, 1967, 389-402.

Carpenter, D. M., *The Pilgrim from Catalonia/Aragon in The Pilgrim from Catalonia/Aragon: Ramon de Perellós, 1397*, in *The Medieval Pilgrimage to St Patrick's Purgatory*, cur. M. Haren - Y. de Pontfarcy, Enniskillen, 1988, cit., 99-119.

Febo, M. De, *Il Viatge al Purgatori di Ramon de Perelhos: dalla visione al viaggio*, "La Parola del testo", 2 (2008), 309-330.

Dinzelbacher, P., *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart, 1981.

Dunning, J., *The Arroasian Order in Medieval Ireland*, in "Irish Historical Studies" 4 (1945), 297-315.

Easting, R., *St Patrick's Purgatory: Two versions of Owaine Miles and The Vision of William of Stranton Together with the Long Text of the Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*, Oxford, 1991.

Falcioni, A., v. *Malatesta Galeotto, detto Malatesta Ungaro* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 68 (2007), 44-47.

Foa, A., v. *Francesco Chiericati*, in Dizionario biografico degli italiani, Roma 1960, 24, (1980), 674-689.

Gusmini, P., *Il santuario di San Patrizio*, Vertova, 1987.

Gwynn, A., "Archbishop Fitzralph and George of Hungary", *Studies: An Irish Quarterly Review*, 24 (1935), 558-572.

Haren, M. and Pontfarcy, Y. de cur., *The Medieval Pilgrimage to St Patrick's Purgatory*, Enniskillen, 1988.

Lucas, A. T., "Souterrains: The Literary Evidence", *Béaloideas*, 39-41 (1971-3), 165-191.

Mac Ritchie, D., "A Note on St Patrick's Purgatory", *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 30 (1900), 165-166.

Maggioni, G. P., Taviani, P. and Tinti, R. (cur.), *Il Purgatorio di san Patrizio*, Firenze, 2017, (outcoming).

Paravicini, W., "Fakten und Fiktionen: Das Fegefeuer des hl. Patrick und die europäische Ritterschaft im späten Mittelalter", in *Jean de Mandeville in Europa. Neue Perspektiven in der Reiseliteraturforschung*, cur. E. Bremer - S. Röhl, München, 2007, 111-163.

—, "Seigneur par l'itinérance? Le cas du patricien bernois Conrad de Scharnachtal", in *L'itinérance des seigneurs (XVIe-XVIe siècles)*, cur. A. Paravicini Bagliani - E. Pibiri - D. Reynard, (Cahiers Lausannais d'Histoire Médiévale 34), Lausanne, 2003, 27-72.

Pontfarcy, Y. de, "The Historical Background to he Pilgrimage to Lough Derg", in *The Medieval Pilgrimage to St Patrick's Purgatory*, Enniskillen, 1988, 7- 34.

—, "Account and Tales of Lough Derg or of the Pilgrimage", in *Medieval Pilgrimage to St Patrick's Purgatory*, cit., 35-57.

Riquer, M. de, v. "Bernat Metge", in *Historia de la literatura catalana*, Barcellona, 1964.

Roncaglia, A., "Sarraguce, Ki est en une muntaigne", in *Studi in onore di Angelo Monteverdi,* cur. G. Gerardi Marcuzzo, Modena, 1959, II, 629-640.

Rubió y Lluch, A. (ed.), *Documents per l'historia de la cultura catalana migeval*, Barcelona, 1908.

Seymour, J. D., *Saint Patrick' s Purgatory: A Medieval Pilgrimage in Ireland*, Dundalk, 1918.

Warnke, K., *Das Buch vom Espurgatoire S. Patrice der Marie de France und seine Quelle*, Halle an der Saale, 1938.

Weitemeier, B. (ed. comm.), *Visiones Georgii. Untersuchung mit synoptischer Edition der Übersetzung und Redaktion C*, Berlin, 2006, p. xii-660 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 43).

Westropp, T. J., "Early Italian Maps of Ireland from 100 to 1600, with Notes on Foreign Settelers and Trade", *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 30 (1912-13), 361-428.

CC BY

Composición poética y las fuentes del *Cançoner sagrat de vides de sants*: sobre la construcción de la santidad en las *Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu*[1]

Andrew M. Beresford
Durham University
a.m.beresford@durham.ac.uk

Recepción: 26/01/2017, Aceptación: 08/04/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
El *Cançoner sagrat de vides de sants* compuesto por el notario valenciano Miquel Ortigues ofrece una visión única de la poética de la devoción personal en la España tardomedieval. Caracterizado por Raymond Foulché-Delbosc (1912) como obra de un mero versificador sin grandes pretensiones literarias —un alma simple y piadosa en éxtasis ante las imágenes de los santos—, los estudios críticos recientes de Sergi Barceló Trigueros (2013) y Tomàs Martínez Romero (2014) han aportado una visión más rica y matizada de la colección, y ofrecen consideraciones sobre aspectos de la técnica individual y el énfasis de los intereses devocionales del poeta. Este trabajo, que toma las *Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu* como un caso representativo, amplía y extiende esos hallazgos, y ofrece un análisis de la composición poética de Ortigues a partir del tratamiento de la narración de San Bartolomé, sobre todo en lo concerniente a la manipulación y síntesis de sus fuentes. Los resultados apuntan a que el poeta adaptó y combinó una gama extraordinariamente amplia de materiales, tanto artísticos como literarios, para elaborar una visión devocional del santo convincente y organizada cronológicamente.

1. Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación *La literatura hagiográfica catalana entre el manuscrito y la imprenta* (FFI2013–43927–P) del Ministerio de Economía y Competitividad. Me gustaría dar las gracias a los dos lectores anónimos por su observaciones útiles y constructivas. Asimismo, me gustaría agradecer a Carme Arronis i Llopis por suavizar los elementos más anglosajones de mi estilo y expresión. Por supuesto, huelga decir que la responsabilidad de los errores que queden es exclusivamente mía.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.253

Palabras clave
Cançoner sagrat de vides de sants; *Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu*; Miquel Ortigues; hagiografía; *Legenda aurea*

Abstract
Poetic Composition and the Sources of the Cançoner sagrat de vides de sants: *On the Construction of Sanctity in the* Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu
The *Cançoner sagrat de vides de sants*, composed by the Valencian notary Miquel Ortigues, offers a unique insight into the poetics of personal devotion in late medieval Spain. Characterized by Raymond Foulché-Delbosc (1912) as the work of a mere versifier without any great literary pretensions – a pious and simple soul in ecstasy before the images of the saints – the recent critical studies of Sergi Barceló Trigueros (2013) and Tomàs Martínez Romero (2014) have adopted a more careful and nuanced approach to the collection, commenting on aspects of individual technique and the emphasis of the poet's devotional interests. This paper, which adopts the *Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu* as a test case, amplifies and extends their findings, offering an analysis of Ortigues' approach to poetic composition in relation to his treatment of St Bartholomew, focusing particularly on the manipulation and synthesis of source materials. It argues that the poet adapted and combined an unusually wide range of sources, drawing on a detailed and impressive knowledge of art as well as literature, in the elaboration of a compelling, chronologically organized insight into the devotional significance of the saint.

Keywords
Cançoner sagrat de vides de sants; *Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu*; Miquel Ortigues; hagiography; *Legenda aurea*

En una contribución reciente al estudio del *Cançoner sagrat de vides de sants*, Tomàs Martínez Romero (2014: 81) ofrece una serie de comentarios sobre el tema de la creación poética, y afirma que si queremos llegar a una comprensión precisa y matizada de los méritos individuales de la obra de Miquel Ortigues, deberíamos

primero intentar identificar sus fuentes de inspiración, separando los materiales procedentes de tradiciones anteriores de los logros específicos y caracterizadores de su autor.[2] Aunque este proceso, como varios críticos han reconocido, está lleno de peligros, sobre todo en vista de la permeabilidad esencial de la construcción hagiográfica medieval, que no muestra ningún tipo de vacilación en la fusión de fuentes múltiples, resulta sumamente importante analizar cuando menos su relación con la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine, ya que ha sido considerada tradicionalmente la fuente principal de inspiración de la colección.[3]

Aunque Ortigues prescinde de la ordenación secuencial de Vorágine, y de esta manera se aleja radicalmente de las convenciones del calendario litúrgico-santoral, el *Cançoner sagrat* —se ha razonado— adopta un enfoque conceptual que en realidad no difiere tanto de ello.[4] Para Sergi Barceló Trigueros, una de las pocas divergencias significativas es la imposición de un punto de vista «més realista i auster que no pas la seva font principal, la *Legenda aurea*» (2013: 65). Añade que, a diferencia de la obra de Vorágine, los poemas se limitan a seleccionar los episodios de carácter más humano y afectivo de los santos y a recoger los acontecimientos de sus martirios. Los grandes milagros sobrenaturales, en cambio, son eliminados, ya que su carácter literario y fantástico no se adecua al espíritu de la *devotio moderna*. En su lugar, el poeta opta por episodios en los que los santos muestran un carácter humanizado y donde la verosimilitud es esencial para garantizar la identificación y la proximidad con el público. Un ejemplo sintomático de esta tendencia es el poema dedicado a San Jordi, ya que Ortigues no se detiene en leyendas de dragones ni de princesas y en su lugar focaliza la narración en la bondad de la caballería y en el sacrificio por la fe (2013: 65).

En la misma línea, Martínez Romero, empleando casi las mismas palabras, concluye que la colección opta «por imponer un punto de vista más realista y

2. «Sin duda alguna, un elemento importante de cara a validar el resultado final de una investigación sobre los cancioneros religiosos ha de ser la comprobación y la concreción —más allá de los lugares comunes— de las fuentes, saber si realmente lo que leemos corresponde a una creación autónoma o si, por el contrario, debemos asumir una determinada filiación, sea por vía de traducción o de recreación. En este último caso, tenemos que precisar todavía el proceso de transferencia, es decir, los mecanismos que eligió el autor para individualizar su obra respecto a su patrón de base» (2014: 81).

3. Quizás la contribución más acertada a este respecto es la de Sergi Barceló Trigueros, que ofrece una advertencia cautelosa: «cal ser prudents a l'hora d'afirmar que la font directa siga la *Legenda aurea* en totes les composicions, car s'ha de recordar que l'èxit d'aquesta obra i els detalls hagiogràfics que arreplega circulaven amb estricta vigència arreu d'Europa, fet que atorgà als textos hagiogràfics un caràcter enciclopèdic popular molt estés» (2013: 65).

4. «Que no siguiese la macroestructura propuesta por Vorágine no implica ni desapego ni ninguneo: una cosa eran los materiales utilizados y otra muy distinta la disposición de estos y los objetivos finales del producto ya confeccionado. Ciertamente, aunque se prescinde de ella en más de una ocasión, parece ser que la *Legenda* —o la tradición dinámica que recoge la *Legenda*— constituye la fuente principal de las *historias* de santos que se relatan en el *Cançoner*» (Martínez Romero 2014: 84).

menos sobrenatural, de acuerdo con la voluntad de relatar los momentos más humanos y afectivos de los protagonistas» (2014: 84). Añade también que el poeta muestra mayor interés por los relatos de martirio: no se centra en los elementos más sobrenaturales, milagrosos o impactantes de sus cultos, sino en las torturas y el sufrimiento experimentado por los santos durante sus respectivos martirios. Este enfoque podría considerarse denominador común de la colección, pues fija la atención de la audiencia en «los tormentos, enfermedades, penalidades, penitencias, persecuciones o injurias padecidos por el santo o santa» (2014: 85). Por lo tanto, mientras por un lado las composiciones aprovechan el contenido y la orientación general del texto original de Vorágine, por otro, se desarrollan de una manera más acorde a los matices de la piedad afectiva tardomedieval, y muestran así una clara afinidad con el énfasis esencialmente cristocéntrico de la *devotio moderna*.[5]

Aunque en cierto número de casos, como la crítica ha reconocido, el *Cançoner sagrat* prescinde por completo del contenido del texto original de Vorágine, otros poemas evidencian una fusión compleja y sofisticada de fuentes, con una gama de tradiciones oscuras o apócrifas interpoladas en un marco cronológico global.[6] El proceso, que aún no ha sido objeto de un examen crítico pormenorizado, plantea preguntas sobre la metodología poética de Ortigues, cuestionando su formación, su intención devocional, e incluso su destreza poética y sus habilidades en la selección y composición de materiales. También ofrece una oportunidad para matizar las palabras de Raymond Foulché-Delbosc, que han caracterizado a Ortigues como un mero versificador sin grandes pretensiones literarias, un alma simple y piadosa en éxtasis ante las imágenes de los santos o de los bienaventurados:[7]

> bé sembla que són l'obra d'un sol poeta, si realment se pot donar el nom de poeta al versificador la pobresa de pensament i de vocabulari del qual, traspassa verament els límits de la indigència intel·lectual. Aquest home piadós era d'una gran simplicitat d'esperit, però potser no es temerari suposar que per altra part estava exempt de la més petita pretensió literària. No tinguem la candidesa de retreure-li la més menuda cosa: escrivia sens dubte per ell i només que per ell. Aquella reaparició constant dels mateixos epítets, aquella pesantor de ritme i de cadència, aquella absència absoluta de tota originalitat dins el pensament o dins l'expressió, esforcem-nos d'oblidar-les per no veure sinó l'ànima ingènua d'un pobre creient en èxtasi davant les imatges dels sants o dels benaventurats. Si no és donat a tothom de tenir talent, és ja alguna cosa exterioritzar el seu propri *jo*. (Massó y Foulché-Delbosc 1912: 4)

5. «Cierto también que la narración poética de los méritos realizados por esos hombres y mujeres, su *pasión*, enlaza con la literatura pasional, contemplativa y afectiva de entonces, promovida en gran manera por la religiosidad íntima y por el cristocentrismo de la *devotio moderna*» (Martínez Romero 2014: 85).

6. «De moment podem dir que, tot suposant que Ortigues coneixia l'obra i fins i tot la seguí fil per randa en alguns moments, és possible que prescindira de Voragine en moltes altres ocasions» (Barceló 2013: 65). Véase también Martínez Romero (2014: 84).

7. Para más información sobre el autor y el contexto de su obra, véanse los estudios de Miquel i Planas (1915-1920), Massó i Torrents (1932), De Courcelles (1986a, 1986b) y Garcia Sempere (2015).

Una de las piezas más interesantes a este respecto son las *Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu*, noveno poema del primer tomo de la colección. Construido en once estrofas de diez versos seguidas por una *Oració* de doce —que, por cierto, no hace alusión alguna a la consideración del santo como mártir—, el poema se basa parcialmente en el contenido del texto de Vorágine (o una de sus varias reelaboraciones vernáculas), pero, como se verá, lo combina con materiales procedentes de fuentes adicionales. Aunque algunas de estas fuentes son previsibles, y se emplean exclusivamente para superar las idiosincrasias habituales del estilo narrativo de Vorágine, otras son más sorprendentes y demuestran una intención hagiográfica que no se limita exclusivamente a la revisión de los antecedentes literarios. El resultado es una composición de una forma y una simetría notablemente distinta —que ofrece una historia más o menos completa de la vida de San Bartolomé desde su infancia hasta el martirio—, una narración que es además única en la tradición ibérica, y posiblemente también en la literatura europea medieval en su conjunto. Podría considerarse, por tanto, una muestra que plantea interrogantes tanto sobre la metodología específica de la composición poética del *Cançoner sagrat*, como, en general, el proceso de selección material de la narrativa hagiográfica de por sí.

En su organización estructural básica, las *Cobles* se dividen en una serie irregular de secciones independientes. La primera estrofa es puramente introductoria: dedica un encomio formal a las virtudes y gracias del santo. Bartolomé se presenta a la audiencia como una «Antorcha de fe» (v. 1). Esta frase, como asimismo las referencias a «lum clara» (v. 3) y «lum vera» (v. 6) de la *Oració*, destaca la importancia de su ministerio y su capacidad para convertir las almas de los paganos al cristianismo. La suposición implícita es que su predicación trae luz a los lugares donde solo hay oscuridad, bañando así a los convertidos en luz celeste.

Sin embargo, observamos una referencia más críptica para aludir a su linaje supuestamente real: «de noble linatge real e insigne / del Rey eternal amich fel y digne, / qui us pot loar molt, honrant vos Deu tant?» (vv. 3-5). Esta afirmación, que no se menciona en el texto de Vorágine, evidencia la dependencia de alguna de las distintas tradiciones apócrifas que circulaban asociadas con el santo. Dos de estas derivan de la forma de su nombre, que, de entre todos los apóstoles, es la única que es un patronímico («bar-Tolmay») que significa «hijo de Tolmai». A partir de esta etimología, algunos investigadores han afirmado que Bartolomé podría haber sido un príncipe de la dinastía Ptolemaica que reinó en Egipto durante unos 275 años. Por lo tanto, la forma correcta de su nombre debería entenderse como *Bar-Ptolomeus*.[8] Otros, por el contrario, lo han caracterizado como un descendiente de

8. La bibliografía sobre el linaje y la procedencia del santo es inmensa, pero véanse entre otros los estudios de van Esbroeck (1984), Farmer (1997), Ruffin (1997), Cross y Livingstone (2005: 1138), McBirnie (2008), Cummings (2009), Rose (2009), McDowell (2015) y Murrell (2015).

la línea real de David, y en consecuencia, un hijo de la casa de Judá. Dado que una de las mujeres de David se llamaba Macá, hija de Talmay, rey de Guesur, algunos estudiosos han sugerido que Bartolomé podría haber sido un príncipe que renunció a su derecho de nacimiento para vivir como un simple pescador.[9]

Aunque ninguna de estas tradiciones se basa en una evidencia concreta, la suposición de que Bartolomé difería de manera fundamental de los otros apóstoles —por ese ferviente e inescrutable acto de renuncia personal—, ha llegado a ser un componente esencial en el desarrollo histórico y conceptual de su culto. No obstante, la manifestación más sorprendente de este motivo se evidencia en una tercera tradición —surgida tras la aparición del texto de Vorágine y conservada únicamente en un conjunto de textos que no se difundieron en España—. En la versión más extensa que se conoce, que se conserva en un manuscrito flamenco de la colección de la Bibliothèque Royale de Bruselas, se describe a Bartolomé como un príncipe de Siria.[10] Sus padres, incapaces de concebir un heredero, solicitan la intercesión divina, y prometen ofrecer a ese hijo al servicio de Dios. Sus oraciones son atendidas y la madre queda encinta. Sin embargo, antes de que nazca, esta tiene una premonición en la que se le da a entender que su hijo será capaz de ejercer una suerte de poder absoluto sobre el diablo y sus secuaces. Por este motivo, el diablo rapta al niño en cuanto nace, y lo abandona a su suerte en la cima de una montaña cubierta de nieve. Mientras tanto, en su lugar, deja a un sustituto diabólico —un *changeling*—, engañando así a sus padres, que acaban criando y mimando a un monstruo.[11]

Esta es precisamente la situación que el poeta describe en la tercera estrofa de las *Cobles*. Alude específicamente a la envidia del diablo y al destino del pequeño Bartolomé. El poema, por tanto, se puede considerar único en la literatura vernácula ibérica:

> Aquell inimich qui sempre s'assanya
> en fer desviar a totes les gents,
> al qual la enveja tostemps acompanya,
> chiquet vos porta en una montanya,
> per ço que perisseu absent dels parents […] (vv. 11-15)

Dado que este material no aparece en Vorágine o en sus reelaboraciones en romance, resulta posible aducir que Ortigues halla su inspiración en otras

9. Para una lista de las mujeres de David, véase el texto de II Samuel 3:2-5.
10. El manuscrito solo se ha editado una vez (véase el artículo de Tervarent y Gaiffier 1936) y todavía no se ha traducido ni al castellano ni al catalán. Queda aún por realizar un estudio pormenorizado del significado y contenido del texto. Una versión en latín se conserva en la antología abreviada de Petrus Calo, pero no se difundió en España. Para un estudio de los textos abreviados, véase el artículo de Giovanni Paolo Maggioni (2002).
11. Para un análisis lúcido del papel de la tradición del *changeling* en la leyenda de San Bartolomé, véase el estudio de Joan Molina i Figueres (1996).

fuentes, embelleciendo y reforzando el poema con motivos procedentes de tradiciones apócrifas.

El contenido de la segunda parte de la estrofa, que describe cómo el santo es devuelto a sus padres, confirma esta conjetura. Aunque un buen número de los elementos específicos presentes en los originales se omiten —sobre todo la referencia a un sacerdote judío que se dirige hacia el llanto de un bebé que se lamenta en la nieve—, el texto describe un proceso comparable de pérdida y restauración:

> mas Deu eternal, Aquell qui us havia
> elet en apostol del seu etern Fill,
> alla hon estaveu en cura us tenia,
> y axi feu que vos ab gran alegria
> tornareu al part sens dan ni perill. (vv. 16-20)

Esta estrofa plantea una serie de preguntas clave. Mientras que la referencia al linaje real de San Bartolomé podría ser el producto de una tradición apócrifa, la leyenda de su rapto se ha conservado únicamente en ese grupo de manuscritos poco conocidos. La única excepción es una referencia enigmática en el *Llibre dels ángels* de Francesc Eiximenis, en la que el autor hace referencia a lo que el diablo «feu a sant Bartholomeu en lo bressol» (IV, 57). Aunque sería necesaria una investigación más profunda sobre el contenido y la circulación de estos textos, basta decir que, hasta ahora, no hay evidencia que permita afirmar que se difundieran ampliamente por España. El poeta, por tanto, tal vez conoció esa leyenda en otro formato.

La posibilidad más convincente, sobre todo en vista de la ausencia de otras evidencias, es que Ortigues encontrara su inspiración en el arte. El tema del rapto, aunque no se conserva en la literatura, cautivó la atención de una serie de artistas ibéricos medievales, dado que les brindaba un tópico insólito y sugestivo. Su popularidad favoreció un florecimiento del interés pictórico que duró desde mediados del siglo XIV hasta mediados del siglo XVI. Es además destacable, que la abrumadora mayoría de estas composiciones se pintaran en el este de España, sobre todo en Cataluña. Una de ellas, el *Retaule de Sant Berthomeu*, forma parte de la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona.[12] En la sección superior izquierda (figura 1) el Bartolomé niño aparece dibujado en posición supina en una montaña cubierta de nieve. A su alrededor, un trío de animales le brinda una especie de protección milagrosa. Para que no muera de hambre, una cierva lo alimenta con su propia leche, salvando así milagrosamente su vida.

12. Para un estudio pormenorizado del contenido y significado del retablo, véase el libro de Joan Sureda (1986).

Figura 1.
San Bartolomé amamantado por una cierva en la montaña. *Retaule de Sant Berthomeu*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

No obstante, el retablo de la colección del Museu Diocesà de Tarragona presenta un tratamiento narrativo todavía más extenso.[13] La primera escena (figura 2) representa el acto de descubrimiento. Cuatro cazadores, que esperaban atrapar y matar a su presa, se dirigen hacia lo alto de un promontorio rocoso, donde se encuentra el niño. De esta manera, estos, en lugar de quitarle la vida, se transforman así en protagonistas destinados a garantizar su salvación. El diablo, por el contrario, representado como una criatura monstruosa —una especie de murciélago con pies palmeados réptiles—, huye volando de vuelta a su guarida.

Figura 2.
Bartolomé de niño rescatado por un grupo de cazadores.
Retaule de Sant Berthomeu, Museu Diocesà, Tarragona.

13. El retablo ha sido atribuido al Maestro de Santa Coloma de Queralt y fue realizado a alrededor de 1360. Para estudios de su historia y contenido, véanse los trabajos de Post (1930: 215-220), Batlle Huguet (1945: 211-212, n.º 3; 1952: 205-206, n.º 8), Gudiol y Acolea i Blanch (1986: 65, n.º 155) y Mata de la Cruz (2012: 33-36).

El segundo panel (figura 3) representa el regreso del Bartolomé adulto a sus padres unos veinticuatro años después. El pintor ha optado por no representarlos somáticamente como sirios, sino como monarcas, por lo que comprobamos la coincidencia con la tradición mencionada por Ortigues en la primera estrofa del poema. Sin embargo, la escena más llamativa es la que muestra al niño en la cuna y las nodrizas yaciendo muertas en el suelo. Una inscripción en catalán explica el suceso: las nodrizas, al intentar amamantar al *changeling*, han perdido la vida: «Aquest diable he*n* forma de infa*n*t jage he*n* lo breç XXIV ans he*n* forma de Sant Bertomeu e aucis IIII didas». El supuesto implícito es que la leche es una especie de sangre transmutada que el niño les ha extraído en una serie de actos vampíricos de parasitismo.[14]

Figura 3.
San Bartolomé desenmascara al *changeling*. *Retaule de Sant Berthomeu*, Museu Diocesà, Tarragona.

14. La representación de la leche como una forma de sangre transmutada ha sido estudiado por Atkinson (1991: 57-61) y Yalom (1997). Para el motivo de la leche como sangre en la literatura religiosa castellana, véase el libro de Beresford (2010: 170-82) y el artículo de Sanmartín Bastida (en prensa). La evolución histórica de actitudes hacia la leche ha sido analizada por Schiebinger (1993) y Valenze (2011).

Aunque no hay una evidencia probada para afirmar que Ortigues encontrara su inspiración en el arte, el hecho de que el episodio del rapto no se haya conservado en la Península en forma escrita nos invita a postular seriamente la posible influencia de la tradición pictórica. Otra consideración adicional es la imprecisión del poeta, que prescinde de los detalles específicos contextualizadores, característica incontrovertible de la transmisión literaria. En el relato del rapto, por ejemplo, el poeta no alude a los padres del santo, que se eliminan por completo, y el tratamiento del diablo es asimismo mínimo, haciendo referencia únicamente a su envidia. No refiere ni la profecía, ni la forma milagrosa en que el santo sobrevive en la ladera de la montaña. Tampoco explica los hechos de su restitución. El resultado es paradójico: a pesar de ampliar el contenido del texto original de Vorágine —desarrollando así una cronología lineal coherente— el enfoque del poema resulta un poco abstruso, casi esotérico. Estas características sugieren que el poeta no tuvo acceso a una fuente literaria específica en que estos detalles estuviesen más desarrollados.

La tercera estrofa, que también completa una laguna del texto de Vorágine, prueba un acercamiento poético similar. Ampliando el contenido de los evangelios sinópticos, que solo hacen referencia a Bartolomé por el nombre, y los evangelios apócrifos, que solo refieren tangencialmente su relación con Cristo y María, Ortigues ofrece una descripción de la llamada espiritual del santo.[15] Al tener noticias de la vida de Cristo, Bartolomé decide abandonar su tierra (referida sin nombre), y se reúne con él en Judea. Cristo le recibe como miembro de su corte: «de hon meritas qu'el Rey invincible / rebes en sa cort a vos, sant beneyt» (vv. 25-26). El poema pone así de relieve la acción voluntaria de Bartolomé, y lo destaca implícitamente de los otros apóstoles, que fueron llamados por Cristo, y no acudieron a él voluntariamente.[16]

Al hacer referencia a Cristo específicamente como «Rey inuincible» (v. 26), el poema establece una oposición dialéctica entre los dominios celestes y terrestres. Bartolomé, a pesar de ser de sangre real, acepta la autoridad de un rey que ejerce poder absoluto sobre él. Esta decisión funciona como una especie de analepsis, y hace hincapié retrospectivamente en la alusión a su linaje y la decisión de abandonar su tierra y renunciar a su herencia. Sin embargo, también funciona como una prolepsis, ya que anticipa los momentos culminantes del

15. Para Bartolomé en la Biblia, véanse Mateo 10:1-4, Marcos 3:13-19, Lucas 6:12-16 y Hechos 1:12-14. Al contrario, en el Evangelio de San Juan, Nataniel aparece en su lugar como resultado de un posible acto de conflación (véanse Juan 1:43-51 y 21:1-3). Nataniel también ha sido identificado tradicionalmente como el novio en la boda de Caná. El tratamiento más amplio de la relación entre San Bartolomé, Cristo y la Virgen se puede consultar en *Las cuestiones de San Bartolomé*, también conocido como *El evangelio de San Bartolomé*. Para una traducción al castellano, véase Santos Otero (2005). La bibliografía sobre este texto es muy amplia, pero véanse entre otros los estudios de Beeston (1974), Elliott (1993: 652-68), Kaestli y Cherix (1993), Klauck (2003: 99-102), Gardner (2008) y Gardner y Johnston (2010).

16. Al contrario, para el llamamiento de Nataniel —a veces fusionado con Bartolomé— véase Juan 1:43-51.

poema, como la oposición entre Polimio y Astiages, cuando uno de sus hermanos se arrepiente de sus pecados y se convierte al cristianismo y el otro se niega a aceptar las palabras de Bartolomé y le condena al martirio, firmando así su propia condenación.[17]

Seguramente una interpolación poética, y no un préstamo literario específico, es la alusión al llamamiento espiritual de San Bartolomé, que establece el tono de la primera sección de la narración principal, centrada en los acontecimientos de su ministerio (vv. 31-70). Dado que el poeta invierte más esfuerzo cuantitativo en el desarrollo de este material que en la explicación de las circunstancias de su detención y tortura (vv. 71-100), parece razonable cuestionar las conclusiones de Barceló Trigueros (2013) y Martínez Romero (2014), que han estimado que el enfoque principal de la colección apunta al martirio y al sufrimiento que ocasiona. Por lo tanto, esto nos lleva a reconsiderar el alcance y la orientación conceptual de la colección, y a subrayar la manera en que los poemas se construyen mediante un proceso complejo y multifacético de contraste y comparación.

La descripción del ministerio del santo se plantea con una serie de imágenes relacionadas con la luz. La gracia de Bartolomé resplandece («Rebuda la gracia qu'en vos resplandia», v. 31) y es capaz de iluminar la oscuridad del mundo: «lum verdadera del mon tenebros» (v. 34). Esta virtud, como el poeta nos explica, es a su vez una fuente de tortura para el diablo, que padece una serie de tormentos inversamente proporcionales: «donant li turments y molt cruel guerra, / tenint lo tostemps ligat y confus» (vv. 39-40). La experiencia del dolor funciona, por lo tanto, como un tipo de *leitmotiv* o denominador común, señalando la existencia de una relación recíproca y proporcional entre los protagonistas. El poeta así consigue disolver la claridad dialéctica de la relación entre el santo y el diablo y socava la estabilidad del carácter para ofrecer una conceptualización más compleja de la identidad, representándola como un concepto fluido y polimorfo.

La enumeración de los acontecimientos de la vida del santo se puede atribuir en parte a los testimonios literarios anteriores, sobre todo en lo concerniente a los milagros curativos que realiza. Sin embargo, su capacidad para poder resucitar a los muertos es un detalle no atestiguado en otros textos hagiográficos. Mencionada como una función apostólica estándar en el texto de Mateo 10, la referencia fue incorporada a la liturgia mozárabe (Férotin 1912: cols. 371-77; Rose 2009: 90-96), pero no influyó de otro modo:

> Puix vos del gran Rey seguireu les vies
> y en est mon loas lo seu beneyt nom,
> pricant a les gents ell ser lo Messies,
> miracles fes grans, guarint malalties,
> resucitant morts, sanant a tot hom […] (vv. 40-45)

17. Para un estudio de la anacronía, haciendo referencia a la relación entre la analepsis y la prolepsis, véase el acertado libro de Genette (1980).

Aunque esta anécdota se podría interpretar —al menos teóricamente— en términos figurativos como una referencia al bautismo de los que están muertos en vida, la alusión posterior a judíos convertidos sugiere que la deberíamos interpretar literalmente: «car fes als juheus dexar la ley vella / y a molts dels infels ab justa querella, / pricant los la fe, los fes batejar» (vv. 48-50). Se debería considerar, por lo tanto, como un desarrollo conceptual adicional y otra divergencia del texto original de Vorágine.

Dado que caracteriza a Bartolomé como un tipo de *alter Christus*, una figura con un poder indiscutible sobre la naturaleza y la cualidad efímera de la vida, es posible reconsiderar otra de las conclusiones propuestas por Barceló Trigueros (2013) y Martínez Romero (2014) —la afirmación de que el poeta desarrolla un marco de referencia menos sobrenatural y más realista. Como vemos, no solo en este particular, sino también en la interpolación de la leyenda del rapto en la segunda estrofa, el poeta muestra un grado significativo de interés en lo milagroso, lo sensacional y lo extraordinario. El poema difiere así sustancialmente del tratamiento que había recibido San Jordi, que, como acierta a decir Barceló Trigueros (2013), se presenta en términos más sobrios y austeros. También es posible cuestionar las palabras de Foulché-Delbosc en la edición que publicó con Jaume Massó (1912). Al demostrar una familiaridad con materiales que no fueron muy conocidos en España en la Edad Media, Ortigues nos revela en este caso que es un investigador experimentado y diligente —una autoridad sagaz y creativa— y no un mero versificador, de mente sencilla y sin pretensiones literarias. Todo lo contrario: con respecto al alcance de su contenido, el retrato de San Bartolomé es uno de los más completos y convincentes de los que se escribieron en la Edad Media.

La importancia central del ministerio del santo se trata con mayor claridad en las estrofas VI-VII, que representan el verdadero núcleo temático de la composición. Bartolomé, asumiendo una postura tanto evangelizadora como de confrontación, entra en los templos de los paganos y derriba sus ídolos: «Entrant vos als temples ahon se colien / les ydoles vanes d'aquells trists infels, / aquelles en terra trencades cahien» (vv. 51-53). Sus acciones enfatizan un sentido implícito de superioridad cristiana, un derecho divino a cuestionar y destruir las creencias de los gentiles, caracterizándolas como meras supersticiones diabólicas. A diferencia de la abrumadora mayoría de las versiones anteriores, los nombres de los ídolos —Astaroth y Berith— se omiten en la descripción. El episodio se construye, por tanto, siguiendo el mismo modelo establecido en el tratamiento del rapto. Las acciones del santo aseguran que los demonios que vivían dentro de los ídolos se vean obligados a huir por temor, quejándose ruidosamente de su capacidad para hacerles daño: «y axi los dimonis de veure us fugien, / sentint penes grans, molt forts y cruels» (vv. 54-55). La formulación específica de estas palabras hace hincapié no simplemente en el papel recíproco del dolor, que funciona otra vez como un tipo de *leitmotiv*, sino en la relación dialéctica entre lo interno y lo externo, caracterizando así a los cuerpos exteriores efímeras de los ídolos como recipientes en que se ubican una serie de identidades más auténticas.

Esta relación se invierte en la descripción del episodio que sigue a continuación, ya que el santo exorciza a la hija del rey de la India y la libera del poder del diablo: «li fereu delliure sa filla mesquina / del mal esperit en hun sols moment» (vv. 64-65). En este caso, el santo expulsa a un intruso para poder restaurar la pureza e integridad de un vaso dañado. La princesa así vuelve a un estado de inocencia prístina, funcionando como el futuro de la dinastía de Polimio y no como una amenaza para su supervivencia. El rey, en consecuencia, convencido del indiscutible poder divinal del santo, se convierte inmediatamente al cristianismo junto con los habitantes de su reino. El poeta diverge nuevamente de la tradición escrita, ya que en todos los textos anteriores la conversión solo se lleva a cabo después de un extenso sermón moralizante.

Estudiados en su conjunto, los dos episodios principales del ministerio de Bartolomé tienen una aplicabilidad obvia a su condición como santo desollado. Por lo tanto, resulta sugestivo cuestionarse si Ortigues pudiera haber extraído parte de su inspiración de los retablos medievales donde las tres escenas —la destrucción de los ídolos, el exorcismo y el desollamiento— se suelen combinar en una variedad de formas diferentes. La piel del santo, que representa el exterior, transitorio y desechable, no se presenta como un punto medio de contacto entre el individuo y el mundo, sino, como suele pasar en la tradición visual, como un tipo de integumento restrictivo, una barrera artificial que impide el acceso a la verdadera esencia del individuo. En este sentido, el desollamiento no es únicamente una forma de tortura, sino una gloriosa revelación, un mecanismo sobre cómo despojarse de un adorno innecesario y quedarse desnudo y sin vergüenza ante los ojos de Dios. De este modo emana una cierta calidad edénica, ya que el énfasis dialéctico del dualismo cartesiano se transpone a la relación entre la epidermis y el individuo atrapado por dentro.[18] Una consideración importante que plantea la transición del ministerio al martirio es que Ortigues, como sucede en otras partes del poema, prescinde de los nombres propios de los protagonistas auxiliares para elaborar una narrativa más sencilla y ágil. Polimio, que se arrepiente de sus pecados y se convierte al cristianismo, se describe simplemente como «Hun rey de les Indies» (v. 61). Al contrario, su hermano, Astiages, cuyas acciones dominan la parte culminante del poema, se conoce meramente como «hun gran tirà, germa d'aquell rey» (v. 72). El poema, de esta manera, hace hincapié no solo en su dependencia y su relación de hermanos, sino en su papel como tirano. Deja, por lo tanto, de funcionar como un individuo distinto y se convierte en la personificación de las funciones malvadas que el poeta le asigna.

18. El poema se puede comparar a este respecto a otros tratamientos del santo, sobre todo el de Sor Juana de la Cruz, que evalúa el desollamiento de una manera evocadoramente metafórica. Entre otras afirmaciones, sugiere que deberíamos todos emular el ejemplo de Bartolomé, revelándonos a Dios en la forma más literal y directa. Para el texto del sermón, véase el libro de García de Andrés (1999: II, 1105-1124).

Aunque la vaguedad de la ubicación del martirio del santo ha sido objeto de debate desde la antigüedad —ya que los críticos han propuesto una amplia gama de poblaciones, desde Anatolia y África en el Occidente hasta Armenia y la costa de la India en el Oriente—, la omisión de los nombres de los dos hermanos plantea de nuevo una serie de preguntas adicionales sobre la metodología de composición poética y el tratamiento de las fuentes.[19] Mientras que, por un lado, la referencia a la India refuerza la hipótesis de que Ortigues basara su obra en las tradiciones ya establecidas, principalmente el texto de Vorágine —que podría haber asimilado bien a través de la lectura directa, bien oralmente en el contexto de la liturgia—, la omisión de los nombres de los dos reyes apunta en dirección opuesta, y sugiere que o no le interesaban los detalles menores, o que no tenía acceso a ellos. De hecho, es posible plantearse si el poema podría considerarse en parte un producto de la memoria, una fusión de fuentes y recuerdos aislados que han posibilitado la producción de una narrativa cronológica sostenida por interpolaciones y extrapolaciones lógicas.

Esta teoría parece más probable si tenemos en cuenta que la alfabetización estaba severamente restringida en la Edad Media, y mientras la abrumadora mayoría de la gente no sabía ni leer ni escribir, deberíamos aceptar que no tenían dificultad alguna en absorber información a través de lo oral o lo visual. Por lo tanto, se ha de ser cauto al proyectar distinciones artificiales —o incluso anacrónicas— entre percepciones contemporáneas de la disciplina, asumiendo que la representación escrita de los santos podría estudiarse con detalle al margen de su equivalente visual. Por el contrario: no deberíamos confiar en vías sencillas de transmisión, sino en la influencia de un proceso infinitamente más heterogéneo y multifacético.

Esta atractiva hipótesis resulta más plausible todavía si tenemos en cuenta la aversión casi patológica que el poeta muestra hacia el estilo directo y el diálogo. En la versión escrita más antigua y completa de la leyenda del santo —el *Acta fabulosa* escrita por Pseudo-Abdias en siglo V o VI— el núcleo de interés narrativo se focaliza en el sermón que el santo dirige hacia el rey Polimio.[20] Estas palabras sirven no como un simple mecanismo para que Polimio aprenda, sino para que la audiencia aumente su comprensión y edificación espiritual. Aunque Vorágine trunca el contenido del sermón de manera significativa, y lo reduce tanto en su alcance como en su complejidad, las palabras del santo todavía representan la parte más importante de la narración. Sin embargo, en manos de Ortigues, el sermón se omite por completo. El rey simplemente atestigua al exorcismo de su hija y acto seguido se convierte al cristianismo. Como resultado de este desarrollo, el énfasis del episodio ya no es verbal sino visual.

19. Para la ubicación del martirio del santo, véanse los estudios de Esbroeck (1984), Farmer (1997), McBirnie (2008), Cummings (2009), Rose (2009), McDowell (2015) y Murrell (2015).
20. Aunque no se sabe casi nada de la vida Pseudo-Abdias o las circunstancias de la producción de su obra, sus esfuerzos ejercieron una influencia fundamental en el desarrollo del culto de San Bartolomé, sirviendo en el siglo XIII como la principal fuente de información para el retrato del santo en la *Legenda aurea*. Para más información, véase la contribución de Elliott (1993: 518-520).

Una evolución semejante se puede ver en el altercado entre Bartolomé y Astiages. A diferencia del enfoque tradicional de la hagiografía, que suele involucrar a la audiencia en un proceso de aprendizaje, Ortigues no muestra ningún tipo de interés en el flujo y reflujo de los debates legalistas. Las acciones de Bartolomé llegan al conocimiento del rey, y sin ningún tipo de diálogo o interrogatorio, lo somete a una serie de tormentos espantosos, negándose a entablar una conversación:

> La vostra gran fama venint en noticia
> de hun gran tira, germa d'aquell rey,
> volent exercir sa mala justicia,
> deffet treballa ab molta malicia
> de dar vos turments y mort sens remey. (vv. 71-75)

A diferencia de las versiones anteriores de la leyenda, el poeta no reproduce la prolija serie de argumentos a favor y en contra. Tampoco nos muestra la diestra faceta oratoria y retórica del santo y lo atractivo de sus explicaciones. El resultado es una inversión espectacular de prioridades, ya que la tortura se presenta en el poema como una motivación catalizadora y no como una consecuencia indirecta del enfrentamiento entre los dos protagonistas. Sirve también para disolver la coherencia del vínculo entre el ministerio y el martirio del santo, dejándole incapaz de ofrecer una impresión clara de su visión espiritual para beneficio de la audiencia. Así se refuerza la consideración de que el poema no fue diseñado para un uso público.

La descripción del martirio del santo representa, asimismo, otra divergencia significativa. Motivado —al parecer— por un deseo característico de evitar la ambigüedad, Vorágine sintetiza sus fuentes, afirmando que Bartolomé fue crucificado y desollado vivo antes de ser decapitado:

> Hec autem contrarietas taliter solui potest ut dicatur quod primo fuit cesus et postea crucifixus; deinde, antequam ibidem moreretur, de cruce suit despositus et ob maiorem cruciatum fuit excoriatus, postremo capite truncatus. (Maggioni 1998: II, 835)

Dado que esta descripción pasó posteriormente a las lenguas vernáculas y se ha conservado de manera casi idéntica en varias composiciones, podría considerarse —al menos teóricamente— la versión autorizada e incontrovertida.[21] Sin embargo, el poeta de las *Cobles* modifica tanto el orden secuencial como el

21. Una versión abreviada del texto —omitiendo las palabras aclaradoras de Vorágine, pero preservando la secuencia cronológica de la narración principal— aparece en los manuscritos de las *Vides de Sants Rosselloneses*. Al contrario, el *Gran flos sanctorum* castellano ofrece una traducción casi literal: «Esta contrariedat pueda ser suelta en aq*ue*sta manera: conviene saber q*ue* fue primero crucificado, e quitado de la cruz ante q*ue* muriese, e después desollado, e a la postre descabeçado» (Beresford, en preparación).

énfasis conceptual de las torturas, y afirma que el santo fue atado boca abajo a una cruz donde lo desollaron vivo:[22]

> lo vostre sant cors ab cordes ligaren
> y en creu cap avall, y axi us escorcharen,
> dels peus fins al cap levant vos la pell. (vv. 83-85)

No obstante, como los verdugos vieron que el santo aún vivía, optaron después por cortarle la cabeza:

> y·ls trists ydolatres, pensant que devieu
> morir prestament per ser escorchat,
> quant veren que vos encara vivieu
> y·l nom de Jesus tostemps benehieu,
> tantost fos per ells greument escapçat. (vv. 86-90)

Dado que esta versión del martirio no se atestigua en Vorágine o en las reelaboraciones peninsulares de su texto, resulta inevitable atribuirla a la imaginación del poeta o a la influencia de una tradición alternativa. Lo más probable a este respecto es que el poeta encontrara su inspiración creativa en una serie de representaciones artísticas producidas en Cataluña y Aragón en la tardía Edad Media. En una de estas, actualmente expuesta en el Museo de Terrassa, el santo aparece en una cruz atado con lazos en sus pies y manos.[23] A ambos lados un par de desolladores trabajan con diligencia para quitarle la piel. Como en otros casos, la forma retorcida de su cuerpo hace hincapié en la gravedad de la tortura. Una escena parecida se representa en el *Retaule de Sant Berthomeu* del Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona.[24]

El santo se presenta otra vez boca abajo en la cruz mientras dos verdugos le quitan la piel. Una diferencia significativa se puede ver en el dominio visual de la sangre, que salpica su cuerpo, provocando así una reacción más afectiva en su audiencia. Esta escena se repite en una tercera imagen análoga (figura 4), que forma parte de un retablo mural recién redescubierto en la Iglesia Parroquial de San Bartolomé en Fompedraza, en la provincia de Valladolid.[25] En este caso el verdugo que aparece a la derecha sujeta el cuchillo en la boca, contaminándose así con la carne y la sangre de su víctima. Este es un motivo que dominará el desarrollo de la tradición ibérica y se empleará con mayor impacto afectivo en las pinturas de José de Ribera realizadas en el siglo XVII.[26]

22. Su martirio se puede comparar, hasta cierto punto, con el de San Pedro, que fue crucificado boca abajo, aunque con clavos y no atado.
23. Para un estudio pormenorizado de la obra, véase el capítulo de Melero-Moneo (2005: 162-67).
24. El libro de Sureda (1986) ofrece un estudio excelente del contenido del retablo y el significado de la tortura del santo.
25. Para más información sobre el descubrimiento y contenido del mural, véase el trabajo de Núñez Morcillo (2013).
26. El *catalog raisonné* definitivo de las obras de Ribera ha sido publicado por Spinosa (2008).

Figura 4.
San Bartolomé desollado boca abajo en la cruz. *Retablo de San Bartolomé, Santa Lucía y San Antonio Abad*, Iglesia Parroquial de Bartolomé, Fompedraza, provincia de Valladolid.

La correspondencia entre estas obras nos indica la existencia de una tradición visual que no deriva directamente del texto de Vorágine. En esta tradición el santo fue atado boca abajo a una cruz donde lo desollaron vivo antes de cortarle la cabeza. Dado que esta secuencia se reproduce en la poesía de Miquel Ortigues, es lógico pensar que la conocía o que la había absorbido por otros medios, posiblemente a través de las palabras de un sermón inspirado a su vez por una representación visual del martirio del santo. Por el contrario, la escasez de detalles narrativos, sumado al elevado número de divergencias, demuestra que el poeta no pretende ser fiel a la obra de Vorágine. Además de prescindir de su adhesión a la estructura del calendario litúrgico-santoral, Ortigues optó por otro tipo de narración. Comienza su composición poética con materiales apócrifos, atestiguados en España solo por fuentes pictóricas, y después da paso a una interpolación —quizás original— que describe el llamamiento espiritual del santo y a una relación de los acontecimien-

tos principales de su ministerio y martirio. Este material, que se puede corresponder en términos generales con la obra de Vorágine, también incluye un número elevado de divergencias. Algunas, como la capacidad cristológica de resucitar a los muertos, son de origen incierto, mientras que otras, como el orden secuencial de sus torturas, podrían atribuirse a la influencia de la tradición visual.

Igualmente, evidente es el desinterés por el material que Vorágine añade a la narración principal. El poeta no se interesa por el destino póstumo del cadáver o las reliquias de San Bartolomé, ni por los milagros asociados con él. Omite cualquier referencia al debate entre el santo y el diablo (conocido también como el milagro de San Andrés), y prescinde de todos los materiales encomiásticos procedentes de San Ambrosio y San Teodoro. En su lugar, concluye el poema con una breve consideración de la posición del santo en la jerarquía celestial. La preferencia cronológica parece ser el eje principal de la composición poética. El santo, en consecuencia, se presenta más etéreo y menos mundano, un miembro de los santos elegidos recompensado con su propio «premi de gloria» (v. 100). Dado que Bartolomé ha trascendido las limitaciones de su esencia corpórea, el destino de sus restos mortales —su piel, su cuerpo y su cabeza— no se consideran importantes. Elogiado en la *Oració* específicamente como un evangelizador y un predicador —y no como un mártir—, el santo se presenta como un guía de luz y una fuente de inspiración capaz de salvar a los creyentes y de protegerlos de las manos de Satanás. El poema ofrece así una lectura única, combinando una serie de tradiciones visuales y verbales en la elaboración de un tratamiento íntimamente personal y apasionado del santo. La cuestión que se plantea, por supuesto —y que inevitablemente hay que dejar para un estudio posterior— es que si estas características son aplicables a la colección en su totalidad.

Apéndice

Cobles fetes en laor del glorios sent Berthomeu del *Cançoner sagrat de vides de sants*

Antorcha de fe, apostol benigne,
beneyt Berthomeu, perfet y molt sant,
de noble linatge real e insigne,
del Rey eternal amich fel y digne,
qui us pot loar molt, honrant vos Deu tant? 5
Y puix la virtut de l'anima nostra
no basta compendre lo quant merexeu,
humilment suplich la sanctedat vostra,
la qual es molt gran, segons clar se mostra,
qu'en dir vostres merits vos, sant, m'ajudeu. 10

Aquell inimich qui sempre s'assanya
en fer desviar a totes les gents,
al qual la enveja tostemps acompanya,
chiquet vos porta en una montanya,
per ço que perisseu absent dels parents; 15
mas Deu eternal, Aquell qui us havia
elet en apostol del seu etern Fill,
alla hon estaveu en cura us tenia,
y axi feu que vos ab gran alegria
tornareu al part sens dan ni perill. 20

Quant fos ja fet gran, hoynt vos la fama
del gran rey Messies, rey fort y potent,
dexant vostra terra y·l mon qui enrama,
les gents d'aquell viure que·ls mata y diffama,
vingues en Judea per ser li servent, 25
de hon meritas qu'el Rey invincible
rebes en sa cort a vos, sant beneyt,
y que us heretas del be infallible
hi us fes Ell delliure d'aquell tan orrible
inich Satanas, cruel y maleyt. 30

Rebuda la gracia qu'en vos resplandia
quant l'Esperit Sant vingue sobre vos
y sobre aquella humil companyia
dels altres apostols, qui son estats guia
y lum verdadera del mon tenebros, 35
anas vos, beneyt, pricant per la terra
a totes les gents lo nom de Jesus,
levant al dimoni la sua desserra,
donant li turments y molt cruel guerra,
tenint lo tostemps ligat y confus. 40

Puix vos del gran Rey seguireu les vies
y en est mon loas lo seu beneyt nom,
pricant a les gents ell ser lo Messies,
miracles fes grans, guarint malalties,
resucitant morts, sanant a tot hom; 45
los actes que fes de gran maravella,
que dir no·ls poria james ni comptar,
car fes als juheus dexar la ley vella
y a molts dels infels ab justa querella,
pricant los la fe, los fes batejar. 50

Entrant vos als temples ahon se colien
les ydoles vanes d'aquells trists infels,
aquelles en terra trencades cahien,
y axi los dimonis de veure us fugien,
sentint penes grans, molt forts y cruels; 55
y aço feyeu vos perque coneguessen
los trists ydolatres la sua error
y perque aquells sens dubte creguessen
en Deu verdader y axi atenyguessen
la gracia sua de tanta valor. 60

Hun rey de les Indies y·ls fills y reyna
a Deu convertis ab tota sa gent,
quant vos per virtut y obra divina
li fereu delliure sa filla mesquina
del mal esperit en hun sols moment, 65
en tant que lo rey y tot aquell poble,
lo qual a Jesus vos fes convertir,
per vos, beneyt sant y apostol molt noble,
estava 'n la fe tan ferm e inmoble
que ja per Jesus volia morir. 70

La vostra gran fama venint en noticia
de hun gran tira, germa d'aquell rey,
volent exercir sa mala justicia,
deffet treballa ab molta malicia
de dar vos turments y mort sens remey; 75
y axi sens merce aquell vos feu pendre
y en una preso vos feu ell posar,
perque no donasseu tal fe a entendre
als qui la volien saber y compendre
y encara per fer vos a vos desviar. 80

Turments y greus penes molt forts vos donaren
la gent y·ls ministres del jutge aquell:
lo vostre sant cors ab cordes ligaren
y en creu cap avall, y axi us escorcharen,
dels peus fins al cap levant vos la pell; 85

y·ls trists ydolatres, pensant que devieu
morir prestament per ser escorchat,
quant veren que vos encara vivieu
y·l nom de Jesus tostemps benehieu,
tantost fos per ells greument escapçat. 90

Lo vostre sperit ab gran alegria
donas en les mans del ver Creador
quant vos la greu mort prengues aquell dia
qu'el jutge infel axi us perseguia,
donant vos turments de molta terror; 95
y puix per Jesus passaveu tals penes
y·l seu beneyt nom tostemps confessas,
d'Aquell atenygues complides estrenes,
dels vostres treballs donant vos esmenes
y·l premi de gloria que tant desigas. 100

Y axi vos, beneyt, ab molta puxança
regnau en lo cel y ab gloria gran,
tenint ab Jesus molt gran amistança,
puix vos lo cregues ab ferma sperança,
105 Senyor dels senyors y rey subiran,
de hon gran honor als cels vos es feta
pels angels beneyts, ministres de Deu,
y ab tal companyia tan santa y eleta
vos, sant, triunfau ab vida perfeta
y ab molts privilegis, segons merexeu. 110

Oracio
Apostol insigne y molt venerable,
humil Berthomeu molt sant y perfet,
lum clara d'aquest trist mon variable
amich y dexeble molt fel y loable
del mestre Jesus per Ell molt elet, 5
puix vos en lo mon mostras la lum vera
a totes les gents, pricant los la fe,
yo us prech que·ns façau seguir la carrera,
dels vostres consells ab fe tan sancera
que no·ns desviem del infinit be, 10
y del Satanas vullau delliurar nos,
per lo que·ns pugam sens erra salvar nos.
Amen.

Bibliografía

Atkinson, Clarissa W., *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991.

Barceló Trigueros, Sergi, «L'estil i la llengua de Miquel Ortigues al *Cançoner sagrat de vides de sants*», *Scripta*, 2 (2013), 61-83.

Batlle Huguet, Pedro, «Museo Diocesano de Tarragona: la colección de pinturas góticas», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 5 (1945), 210-215.

—, «Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y de su Museo Diocesano», *Boletín Arqueológico*, 52 (1952), 197-218.

Beeston, A. F. L., «The *Quaestiones Bartholomae*», *Journal of Theological Studies*, 25 (1974), 124-127.

Beresford, Andrew M., *The Severed Breast: The Legends of Saints Agatha and Lucy in Medieval Castilian Literature*, Newark, DE, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2010.

—, *Sacred Skin: The Legend of St Bartholomew in Spanish Art and Literature*, en preparación.

Cross, Frank Leslie y Livingstone, Elizabeth A., *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford, University Press, 2005.

Cummings, Glenn, *A Study of the Twelve Apostles*, Mustang, OK, Tate Publishing, 2009.

De Courcelles, Dominique, «De la louange collective à l'angoisse du salut individuel: étude du Ms. 3 de la Bibliothèque de Catalogne à Barcelone», *Mélanges de la Casa Velázquez*, 22 (1986a), 111-119.

—, «Els cossos dels sants en els càntics catalans del final de l'Edat Mitjana», en *Estudis de literatura catalana en honor de J. Romeu i Figueras*, ed. Lola Badia y Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalana y Universitat Autònoma de Barcelona, 1986b, I, 377-393.

Elliott, J. K., trans., *The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Esbroeck, Michel van, «The Rise of St Bartholomew's Cult in Armenia from the Seventh to the Thirteenth Centuries», in *Medieval Armenian Culture*, eds. Thomas J. Samuelian y Michael E. Stone, Armenian Texts and Studies, 6, Chico, CA, Scholars Press, 1984, 161-178.

Farmer, David Hugh, *The Oxford Dictionary of Saints*, 4ª ed., Oxford, University Press, 1997.

Férotin, Marius (ed.), *Le «Liber Mozarabicvs Sacramentorvm» et les manuscrits mozarabes*, Monvmenta Ecclesiae Litvrgica, 6, Paris, Institvti Franciae, 1912.

García de Andrés, Inocente (ed.), *El conhorte: sermones de una mujer. La Santa Juana, 1481–1534*, Colección Espirituales Españoles, A49, 2 vols. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

Garcia Sempere, Marinela, «Consideracions al voltant de la transmissió impresa de les obres dels escriptors del segle xv: sobre Miquel Ortigues», en *Estudis medievals en homenatge a Curt Wittlin*, eds. Lola Badia, Emili Casanova, y Albert Hauf, Symposia Philologica, 25, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2015, 189-202.

Gardner, Iain, «A Codex Leaf from a Short Recension (Rec. D) of the *Liber Bartholomaei* (*LB*)», in *Sixty-Five Papyrological Texts Presented to Klaas A. Worp on the Occasion of his 65th Birthday*, eds. F. A. J. Hoogendijk y B. P. Muhs, Papyrologica Lugduno-Batava, 33, Leiden, Brill, 2008, 19-28.

Gardner, Iain y Johnston, Jay, «The *Liber Bartholomaei* on the Ascension: Edition of Bibliothèque Nationale Copte 132 f. 37», *Vigiliae Christianae*, 64 (2010), 74-86.

Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, Oxford, Blackwell, 1980.

Gudiol, Josep y Acolea i Blanch, Santiago, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986.

Kaestli, J.-D. y Cherix, P., *L'Évangile de Barthélemy, d'après deux écrits apocryphes*, Apocryphes, 1, Turnhout, Brepols, 1993.

Klauck, Hans-Josef, *Apocryphal Gospels: An Introduction*, trans. Brian McNeil London, Continuum, 2003.

Maggioni, Giovanni Paolo (ed.), Iacopo da Verazze, *Legenda aurea*, 2 vols., Firenze, Sismel y Edizione del Galluzzo, 1998.

—, «La trasmissione dei leggendari abbreviate del XIII secolo», *Filologia Mediolatina*, 9 (2002), 87-107.

Martínez Romero, Tomàs, «Creación y devoción en cancioneros catalanes: el *Cançoner sagrat de vides de sants*», *Revista de Poética Medieval*, 28 (2014), 77-92.

Massó i Torrents, Jaume, *Repertori de l'antiga literatura catalana*, I: *La poesia*, Barcelona, Alpha, 1932.

Massó, Jaume y Foulché-Delbosc, Raymond (eds.), *Cançoner sagrat de vides de sants*, Barcelona, Societat Catalana de Bibliòfils, 1912.

Mata de la Cruz, Sofía, *Museu Diocesà de Tarragona: pinacoteca gòtica, Arquebisbat de Tarragona*, Barcelona, Escua, 2012.

McBirnie, William Steuart, *The Search for the Twelve Apostles*, Carol Stream, IL, Tyndale House, 2008.

McDowell, Sean, *The Fate of the Apostles: Examining the Martyrdom Accounts of the Closest Followers of Jesus*, London, Routledge, 2015.

Melero-Moneo, Marisa, *La pintura sobre tabla del gótico lineal: frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Memoria Artium, 3, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

Miquel i Planas, Ramon, «El Cançoner devot de'n Miquel Ortigues (segle xvi)», en *Bibliofília*, II: *Recull d'estudis, observacions, comentaris y notícies sobre llibres en general y sobre qüestions de llengua y literatura catalanes en particular*, Barcelona, Alpha, 1915-1920, 1-55.

Molina i Figueras, Joan, «Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)», *Locus Amoenus*, 2 (1996), 125-139.

Murrell, Stanford E., *Twelve Men that Changed the World*, Raleigh, NC, Lulu Press, 2015.

Núñez Morcillo, Sergio, «La pintura mural tardogótica en la provincia de Valladolid: iglesia de San Bartolomé de Fompedraza», *Anales de Historia de Arte*, 23 (2013), 257-271.

Post, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, II: *The Franco-Gothic Style*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1930.

Rose, Els, «Bartholomew: Apostle Against Idols», en *Ritual Memory: The Apocryphal Acts and Liturgical Commemoration in the Early Medieval West (c. 500–1215)*, Mittellateinische Studien und Texte, 40, Leiden, Brill, 2009, 79-123.

Ruffin, C. Bernard, «Bartholomew: The Israelite Without Guile», en *The Twelve: The Lives of the Apostles after Calvary*, 2da ed., Huntington, IN, Our Sunday Visitor Publishing, 1997, 111-119.

Santos Otero, Aurelio de, trans., «El evangelio de Bartolomé», en *Los evangelios apócrifos*, 4ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, 285-301.

Sanmartín Bastida, Rebeca, «La lactancia en la hagiografía y las revelaciones femeninas: el caso de Juana de la Cruz», eds. Andrew M. Beresford y Lesley K. Twomey, *Christ, Mary, and the Saints: Reading Religious Subjects in Medieval and Renaissance Spain*, Leiden, Brill, en prensa.

Schiebinger, Londa, «Why Mammals are Called Mammals: Gender Politics in Eighteenth-Century Natural History», *The American Historical Review*, 98 (1993), 382-411.

Spinosa, Nicola, *Ribera: la obra completa*, Madrid, Grupo Villar Mir y Fundación Arte Hispano, 2008.

Sureda, Joan, *El Retaule de Sant Bartomeu*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986.

Tervarent, Guy de y Gaiffier, Baudouin de, «Le diable, voleur d'enfants: à propos de la naissance des saints Étienne, Laurent et Barthélemy», en *Homenatge a Antoni Rubio i Lluch: miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüistics*, 3 vols., Barcelona, Imprenta de la Casa de Caridat, 1936, II, 33-58.

Valenze, Deborah, *Milk: A Local and Global History*, New Haven, CT, Yale University Press, 2011.

Yalom, Marilyn, *A History of the Breast*, London, Pandora, 1997.

St Anne, a woman of substance: Tracing the cult of St Anne in the Kingdom of Valencia

Lesley Karen Twomey
University of Northumbria
lesley.twomey@northumbria.ac.uk

Reception: 09/02/2017, Acceptance: 06/06/2017, Publication: 22/12/2017

Abstract
This study examines the incipient cult of St Anne in Valencia during the fifteenth century, using evidence such as census data to show growing interest in the saint and her cult. From a close study of Isabel de Villena's *Vita Christi* and Joan Roís de Corella's *Vida de santa Anna* [Life of St Anne], this essay advances the hypothesis that the cult of St Anne in the kingdom centred on St Anne's intervention for wives unable to conceive rather than on her role as a teacher of the Virgin as in other parts of Europe. St Anne's role as a wise woman, evidenced in Valencian iconography, took a very different path.

Keywords
Cult of St Anne in Valencia; the wise housewife of Proverbs; orality and prayer; girls' names in Valencia in the late fifteenth century

Resumen
Santa Anna, una mujer con carácter. La huella del culto de santa Anna en el Reino de Valencia
Este estudio examina el culto incipiente de santa Anna en la Valencia del siglo xv a través del análisis de algunas evidencias como la onomástica (de los censos y otras fuentes documentales) del Reino para demostrar el creciente interés por la santa y su culto. A partir de un estudio de la *Vita Christi* de Isabel de Villena y de la *Vida de santa Anna* de Joan Roís de Corella, se avanza la hipótesis de que el culto de la santa en el reino de Valencia se centraba en su capacidad intercesora para ayudar a las mujeres nobles incapaces de concebir y no en su papel de educadora como sucede en otras partes de Europa. Se sugiere asimismo que se desarrollaba de otra forma completamente distinta el papel de

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.256

la santa como mujer sabia, presente en la iconografía valenciana como en otras partes de Europa.

Palabras clave
Culto de santa Anna; la mujer sabia de Proverbios; oralidad y oraciones; la onomástica en Valencia de fines del siglo xv

This article re-evaluates one of those principal female saints, St Anne, about whom little has been written in a Spanish context.[1] A recent study of the Catalan lives of Christ written in Valencia has been undertaken by Lluís Ramon i Ferrer (2015), although the figure of St Anne he depicts is not linked to the development of her cult in the city. Kathleen Ashley (2003) indicates that 'the iconography of St Anne has been one of the least-studied contexts for late medieval spirituality and drama'.[2] Ashley and Sheingorn's edited volume centres on the cult in an Anglo-Saxon context, nevertheless providing useful insights into how it might have developed in the kingdom of Aragon. Theatrical representation of the life of St Anne may have had a part to play in the developing cult, for Curt Wittlin (1997) considers that Joan Roís de Corella (1433/1443 [1435?]–1497) supplements his *Vida de Santa Anna* (*Vida*), or Life of St Anne, with snippets of information taken from dramatic representations. A more recent study is that of Michael Alan Anderson (2014) who examines the political use of the figure of St Anne and her genealogy to construct a female power base in a Burgundian context.

1. This article forms part of the research group "La literatura hagiográfica catalana entre el manuscrito y la imprenta" (FFI2013-43927-P). An early draft of this paper was presented as a guest lecture at Texas Tech University, Lubbock, USA, on 20 October 2015. A Castilian version entitled 'Santa Ana, figura de culto en la Valencia del siglo XV' was presented as an invited paper at the 'Seminari hagiogràfic', at the University of Alicante.
2. Ashley (1990: 111–130). Their collection of essays on St Anne, of course, fills some of that gap, although with no reference to the Kingdom of Aragon.

This essay sifts evidence from literary sources, combining it with study of onomastics, history of religious institutions, and evidence from artistic representations of St Anne. In this way it points to fresh perspectives on the cult of St Anne in the kingdom of Valencia. I will, therefore, interrogate a range of sources for the evidence they provide of St Anne's cult, including naming of churches, convents and chapels, naming of female children, and evidence of celebration of St Anne in convents with records dating from the fifteenth century to demonstrate the feast was recognized among women religious. I will also examine literary evidence of the cult with particular emphasis on Roís de Corella's *Vida* and sections of the *Vita Christi (VC*) of Isabel de Villena (1430–1490). These important Valencian authors of the fifteenth century wrote about St Anne's life. Roís de Corella, a cleric, poet, and a noted translator from Latin into his native Catalan, translated the Psalter into Catalan, and also translated the life of Christ by Ludolph of Saxony (†1378), a Carthusian monk.[3] Ludolph wrote in Latin in the fourteenth century and Roís de Corella made the Gospel-based stories available to his late fifteenth-century readership, both lay and conventual. Important for greater understanding of the cult of St Anne in the kingdom is the *Vida,* by Roís de Corella. This short work is dedicated to the different aspects of the saint's life, beginning with her betrothal to her husband Joachim, and ending with her death. His narrative permits insight into women's experience of fertility in the late medieval period.

The other author, Villena, an abbess from the Order of the Clares, also writing in Catalan, was a contemporary of Roís de Corella. She entered the Santa Trinitat convent at the age of fifteen and wrote a lengthy life of Christ, for her nuns to read. Since medieval authors usually drew on previous authorities in writing their texts, the most interesting aspect of Villena's narration of the events about St Anne, grandmother of Christ, is that she takes none from her known sources. Popular lives of Christ she possessed were the *Meditationes Vitae Christi* [*Meditationes*], a version ostensibly by John of Caulibus, a Franciscan friar, the *Vita Christi* of Ludolph of Saxony, mentioned earlier, the *Vida de Jesucrist* by Francesc Eiximenis, or the *Arbor Vitae Crucifixae Jesu* [The Tree of the Crucified Life of Jesus] by the Franciscan Ubertinus de Casali (1259–1330).[4] These, particularly the first two, were the blockbusters of their day copied into thousands of manuscripts across Europe.

None of the earlier lives of Christ pays much attention to St Anne or to the events in her life. Even the *Meditationes*, which diverges most from the Gospel narrative and adds material from the apocryphal Gospels, has little to say about her. This is perhaps unsurprising, since it began developing later than the date of

3. Ferrando Francés (1983: 169). Ferrando Francés dates his birth as either 1433 or 1443. Arthur Terry dates his birth as 1435 (2000: 39). See also Chiner Gimeno (1993: 49–62).

4. See for example de Caulibus (1999: 15); Ludolphus (2006); Ubertinus de Casali (1961). In his translation of Ludolphus's work Roís de Corella adds a number of details about Anne and Joachim (Ramon i Ferrer 2015: 102), particularly the genealogy of St Anne and her three daughters all called Mary. This is called the *trinubium* or Holy Kinship.

authorship of any earlier lives of Christ. St Anne's cult increased in importance in the fourteenth and fifteenth centuries, as the attention of theologians began to focus on the origins of the Virgin, particularly her birth and conception.[5] St Anne's feast-day is 26 July and it is a feast she currently shares with St Joachim, the Virgin's father, although in the fifteenth century the feast was always St Anne's alone.

Even contemporary lives of Christ, including *La Vida de la Sacratíssima Verge Maria* de Miquel Peres, offer little about Joachim and Anne. Peres does not narrate apocryphal stories about the Virgin's parents (Arronis Llopis 2015: 159). Before examining these two texts, I will provide evidence for the developing cult of St Anne in late fifteenth-century Valencia.

Evidence of the cult of St Anne: convents, churches, chapels and altarpieces dedicated to St Anne

Despite the scant attention paid to St Anne in the lives of Christ, there is ample evidence that noble families in Valencia knew her cult. Whilst there are no churches in Valencia dedicated specifically to St Anne, one indication of her growing cult is naming convents after her. The *Libro de censos* is the first datable record book for the convent of St Anne and St Joachim in Ruzafa, in the city of Valencia.[6] A small number of convents named after St Anne elsewhere in the kingdom are evidenced by deeds of sale from the Calced Carmelite Convent of St Joaquin and St Anne.[7] The earliest documents are for an annual payment of £175 payable to the convent.[8] There was also a Dominican monastery dedicated to St Anne from about 1615 in Albaida.[9] A Discalced Augustinian nunnery in Ollería was named after the Virgin's parents by the early seventeenth century.[10]

Many Valencian churches had a chapel of St Joachim and St Anne or, perhaps, of the Conception of the Virgin featuring them.[11] A well-known example was in the Convent of St Isabel and St Clare, renamed the Puritat in honour of the Virgin's Conception. The altarpiece, commissioned in 1500 by Damiata de Mom-

5. See Fig. 1: detail, St Anne, altarpiece, Convento de la Purísima, Valencia. Museo de Bellas Artes Valencia.
6. Arxiu del Regne de Valencia (ARV), Clero Libro 4267, 'Títulos del censo de 175 libras pagado por la Universidad de Mogente [sin foliar] a conventos de Valencia, S. Joaquín y Santa Anna'.
7. ARV Valencia, Clero Libro 561, 'Venta de alqueria y tierras en Ruzafa', undated; ARV Valencia, Clero Libro 1206, 'Compras de Tierras en Poliñá', undated.
8. ARV Valencia, Clero Libro 4267, 'Titulos del censo de 175 libras pagado por la Universidad de Mogente', 1485–1607.
9. ARV Valencia, Clero Libro 2224, 'Rentas de censos inventarios y otras noticias de los frailes dominicos del convento de Santa Ana de Albaida', 1615–1665.
10. ARV Valencia, Clero Libro 882, 'Libro de cuentas y títulos', 1606–1656.
11. The 1510 census lists only the following Valencia city parishes: Santa Catalina, Santa Maria, Sant Thomas, Sant Andreu, Sant Salvador, Sancta Creu, San Joan, San Steve, Sant Lorenç (Valldecabres Rodrigo 2002: 140–171).

palau, the abbess, for the Conception chapel, was moved to the high altar, after she was instructed to do this in a dream, as she prayed before it.[12] Damiata was from a noble Valencian family, the Mompalaus and, as such, her word was not to be gainsaid. Further, divine intervention on behalf of St Anne backed Damiata's already powerful word and the altarpiece was duly moved. On this altarpiece the figure of St Anne is the righthand panel, partnering St Joachim on the left (Figure 1).

Figure 1.
Nicolau Falcó, 'Retablo de la Purísima Concepción' [Altarpiece of the Most Pure Conception], Bellas Artes Valencia, cat. 287.

12. Puig Sanchis and Velasco González (2012: 143–163).

Celebration of the feast day of St Anne can be traced in the city from the records of charitable donations given for the celebration of saints' days. For example, records of the Puritat convent in Valencia begin in 1439 and in that year the abbess records that Sor Alamanda made a donation so that the feast of St Anne could be celebrated: 'Diumenge feu pitança sor Alamanda per Santa Anna' [on Sunday the meals were offered by Sister Alamanda for St Anne].[13]

Figure 2.
Vicent Macip, 'Predela con santas' [predella with female saints], Bellas Artes Valencia, cat. 212, 213, 214.

13. ARV Valencia, Clero Libro 946, 'Libro de recibos y gastos', fol. 6r.

Altarpieces provide another source to evidence the cult. In altarpieces commissioned in the late fifteenth or early sixteenth centuries, St Anne is sometimes depicted holding a book and is shown as a teacher of the Virgin and of Christ.[14] This iconography continued to be popular into the sixteenth century as shown in this base of an altarpiece by Vicent Macip (Figure 2). This image of St Anne with the Virgin and Child is sometimes known as the Holy Generation or as the St Anne 'triple' (St Anne, Virgin, and Child). It was regularly found in northern Europe. St Anne is also depicted teaching the Virgin (Figure 3), iconography popular in other parts of Europe and known in Navarre in the fifteenth century.[15]

Figure 3.
'Santa Ana y la Virgen niña' [St Anne and the child Virgin], Nottingham school, MNAC, cat. 004353-000.

14. See Fig. 4. Pere Garcia de Benavarre, 'Nacimiento de la Virgen', MNAC cat. 114740-000.
15. This mid fifteenth-century statue was brought to the kingdom of Navarre.

In many altarpieces depicting the life of the Virgin from the Kingdom of Aragon, St Anne is shown in childbirth. For example, one of the main panels on the Clarian-commissioned Purísima altarpiece is the birth of the Virgin. St Anne lies in bed, surrounded by all the accoutrements and trappings of birth. Her baby is being bathed by wet-nurses. St Anne herself is propped up receiving her postnatal feast of chicken, eggs, bread, and fruit, the typical food provided in convent infirmaries in Valencia.[16] Similar foods are present at the birth of the Virgin by Pedro García de Benavarre.[17]

Figure 4.
Pedro García de Benavarre, 'Nacimiento de la Virgen' [Birth of the Virgin], MNAC, cat. 114740-000.

16. See, for exemple, ARV Clero Libro, *Libro de recibos y gastos*, convento de la Puridad, MS 946, fol. 110v: 'huyt ous frechs pera l'enfermeria hun sou i sis'; 'pan de rey pera l'enfermeria hun sou i sis'; fol. 115v: 'gualles i una perdriu pera l'enfermeria dos sous i dos'.
17. Active in Zaragoza, Lerida, Barcelona and his home town, Benavarre or Benavarri, from the 1450s to 1486.

Evidence of the cult in the incidence of given names

Girls' names might reflect growing interest in the cult of a saint. To explore the incidence of the name Anna in Valencia at the end of the fifteenth century, numerous sources were examined. According to the 1510 census (Table 1), the most frequently given name, was Ysabel or Ysabet (sixty-two occasions). Its popularity may be because of the reigning queen, Isabel. In second place is Joana, given in the late fifteenth century on fifty occasions. Juana was one of Queen Isabel's daughters. The next most frequently given name is Catalina or Catherina (40 women), again one of the princesses− Catherine of Aragon−and one of the principal parishes in medieval Valencia. Úrsola is the next most popular, given to thirty-six girls. Twenty-six women are called Elionor, twenty-four Beatriu or Beatriç, and twenty-two, Yolant or Violant. Anna is the name of only two women – although a woman originally from Gandia is called Maria Anna. Evidence about the cult of St Anne in Valencia from the point of view of the census shows Anna is given as often as Dalfina (2), Brianda (3), or Agnès (3), the first two, names deriving from chivalry novels and the third, a female saint's name.

Parchments held by the Bailiwick of Valencia record fifty-six different girls' names between 1320 and 1552 (Table 2).[18] The records show that Joana (13) and Catherina (9) are the most often given names, occurring in all ranks of society, including one Princess of Aragon. Beatriu (8) and Violant (6) are the next most frequent. Anna does not occur at all. In the criminal records for the Bailiwick (Table 3), Isabel is again one of the most frequently recorded (three), equalled by the number of Joanas (three), Beatrius (3) and Violants (three). Names occurring only once include Bárbara, Bartomeua, Damiana, Esperanza, Hipòlita, Mundina, Úrsula, and Margalida (Margarita). Anna occurs twice (Anna, Anna Isabel). One of these is a noblewoman from the Castellví family and the other a silk merchant's wife (Anna Coves).

From the longitudinal study of women's names in Bailiwick entries, some general trends in naming are apparent. For example, Isabel does not occur before 1402. The name Juana on the other hand is first recorded in 1361 occurring then evenly throughout. There are a number of names recorded only once. Those such as Estefanía or Brianda appear only in 1494 and 1499 respectively.

Another source is records of entry to nunneries. Women entering the Cistercian Zaydia convent shows that Anna was not frequent among the professed and novitiate (Table 4). Beatriu is most popular, given to five sisters. There are

18. In the case of the Bailiwick records, it is only rarely possible to determine whether any of the women who appear on the parchments are the same person. On occasion both father's name and husband's name might be recorded in the case of an inheritance. Occasionally, women are listed by first name only and as daughter of … or wife of…

four Ysabels, three Castellanas and two Gerònimas. Yolant, Tecla, Diana, Úrsola, Constança, and Francisca occur each once.[19]

More interesting are the names of nuns entering the Encarnación del Hijo de Dios convent, between 1500 and 1532. Eleven Àngela or Àngelinas, eleven Ysabels, and seven Jerònimas entered the convent. There were also four women named Beatriu or Beatris, four Franciscas, including the first abbess, and four Magdalenas (with one Maria Magdalena). There were three Yolants, three Marias, (Table 5). Less frequently given names among the nuns were Serafina, Brianda, Margarita, and Elionor. A higher number of Annas entered, two from the Borja family, one of the most powerful families in the kingdom, one in 1505, and another in 1524.[20] There was also the noblewoman Anna de Heredia. Their names reveal a tendency to choose the name Anna among certain noble families at the end of the fifteenth century (in order to enter by 1505, the first Anna would need to be between twelve and fifteen years old).

However, since Maria was the given name for only ten women in the census, frequency may necessarily be a good indication of how important a saint's cult was at any given period. The Virgin Mary was certainly more popular than the frequency of naming would suggest.

Roís de Corella's dedication of the *Vida* to Violant de Mompalau

A better indication of the importance of St Anne's cult in medieval Valencia comes from the *Vida*. When Roís de Corella dedicates it to the 'molt magnificha, virtuosa, honestissima senyora Na Mompalaua de Castellui' [the most magnificent, virtuous, and honourable lady Violant Mompalau de Castellví, wife of Lluís de Castellví] (1913: 367), he does so because of her devotion to St Anne 'per que moltes vegades he hoit dir al estreny e virtuos caualler Mossen Lois de Castellví, marit vostre, que teniu gran e especial deuoció en aquesta excellent Senyora' [because I have often heard your husband the virtuous and mighty knight, Lluís de Castellví, say that you have great and special devotion to that excellent lady] (367). In her devotion, she resembles her kinswoman, Damiata, abbess of the Puritat convent in Valencia. This evidence shows that the cult of St Anne was accepted among the noble class in the 1460s. The lady, Violant de Mompalau, was wife of Lluís (†1481), younger brother of Francí de Castellví, Baron of Benimuslem and Lord of Mulata, both settlements near Valencia.[21]

19. *Libro de cuentas gastos y recibo del convento de la Zaidia*, Arxiu del Regne de Valencia, Clero Libro MS 2990, fols 4r-4v.

20. *Les monges que son entrades en lo dit monestir de la encarnació del fill de deu de la present ciutat de València del dit dia de la fundació del dit convent i monestir*, Arxiu del Regne de Valencia, Clero Libro 4257, fols 10r, 18v.

21. Strangely, Batiste Sanramon notes that Violant de Mompalau was married to Francí de Castellví, in her edition of the *Escacs d'amor*. (2002: 12).

Francí was a nobleman and poet, and, like Roís de Corella, a contributor to a poetry competition in honour of the Virgin, the '*Certamen en lahors de la Verge Maria*' [Poetry competition in praise of the Virgin Mary] held in Valencia in 1474. Both poets moved in similar same noble and poetic circles. By the time the collection, the *Trobes en lahors de la Verge Maria* [Poems in praise of the Virgin Mary], was published, Roís de Corella was 'mestre en teologia' [Master in theology]. He was no longer a mere student, 'estudiant en sacra teologia', as he was when he wrote the *Vida de Santa Anna*.[22] Even so, by 1458, whilst still a student, Roís de Corella had become known as a prestigious writer.[23] Since Roís de Corella became Master in Theology only after 1468 and before February 1471, he must have written the *Vida* for Lluís de Castellví's wife before 1468, as he does not style himself a graduate as he wrote.[24] He must, however, have written after 1461, for the couple married then, and before 1481. By 1481, Lluís de Castellví, the lady's husband, was dead (Ferrando Francés 1983: 174).

Violant's input into the final prayer

The final prayer of the *Vida* provides insight into the nature of the cult of St Anne in medieval Valencia. First, Violant asks for her own 'barren or sterile will' to be made fruitful: 'giren los vlls de misericordia a la mia miseria, rosant ros de fecundidat de graçia en la mia esteril voluntat' [that they might turn their merciful eyes on my miserable estate, sprinkling the dew of fecundity of grace on my sterile will] (386). This initial plea to St Anne is for spiritual change, effected on the 'barren will' in the supplicant, rather than for physical change. It places heavy reliance on the opposing concepts of fruitfulness and sterility and, as it does so, evokes the Old Testament story of the dew, 'ros', on Gideon's fleece, recounted in Judges 6: 38. The story of the fleece, wet with dew, whilst the threshing floor remains dry, is a sign of God's grace for Gideon. The figure of Gideon's fleece is one with a long history of representing the conception of Christ at the Annunciation because of its emphasis on the showering of grace mirroring the overshadowing of the Virgin by the Holy Spirit. The image of Gideon's fleece with its outpouring of God's grace later shifted to symbolize the unsullied Conception of the Virgin in the womb of St Anne, as it does in the *Vida*. In the *Vida,* the fleece is associated with St Anne's prayer for an end to her barrenness heard by God, resulting in the conception of the baby Virgin. Such words in Violant's prayer thus present St Anne as a woman

22. See Ferrando Francés for background research on each of the *certamen* [Competition] poets (1983: 169–171, 173–175).
23. See Arthur Terry (2000: 40). Tomàs Martínez Romero (1998: 47) also writes of prestige of Roís de Corella among the writers of his day.
24. Ferrando Francès (1983: 169); Abel Soler (2014: 207–219). When he wrote his poem for the *Trobes en lahors de la Verge Maria,* Roís de Corella was 'mestre en teologia'. Curt Wittlin dates the *Vida* precisely in 1464 (1997: 176).

of faith, successfully calling on God to end her physical barrenness. St Anne now pleads on behalf of the wife of Lluís de Castellví and her spiritual destitution with a plea previously proven fruitful.[25] As well as this, the written plea included in the *Vida* is on behalf of the Castellví couple and their childlessness. It is intended to be voiced and to become a personal prayer to the saint for her aid.

The prayer to St Anne in Roís de Corella's text then takes a new turn. It becomes a type of bargaining prayer to move the saint and incite her to plead for a woman who is married but childless, just as St Anne was portrayed in apocryphal stories. The prayer prevails upon St Anne to act because, if she does so, her cult will be better known among those who notice Violant's pregnancy: 'per que les gents coneguen que la sua misericordia no fall als qui humilment la invoquen' [so that people may know that your mercy does not fail those who humbly call on you]. This kind of prayer 'do this, and this will happen' was extremely common in the Middle Ages.[26] It provides a clear benefit to St Anne in helping the Valencian noble lady by promoting her cult. Two suppositions are entwined into this prayer. First, this bargain suggests a kind of continuing interest in earthly matters on the part of a saint, expressed in having a better cult. It also supposes St Anne's cult is known in Valencia but not widespread, as, otherwise, there would be no opportunity for growth.

The prayer to St Anne then includes a pair of supplications, establishing a contract between supplicant and saint: 'if you do this, I will'. In the first of these the barren wife, Violant, undertakes to follow in the footsteps of St Anne. She requests 'matrimonial generaçio' [offspring from her marriage] (386) and promises to offer any resulting child to the service of God: 'Sia plaent a la sua exçelssa Magestat, donar a mi, indigna peccadora, fruyt de matrimonial generaçio, per que al servey de la sua Magestat la endrece' [may it be pleasing to your most high Majesty to give to me, unworthy sinner as I am, offspring from my marriage, so that I may guide such a child into the service of your Majesty] (386).

In the second contract prayer, the lady undertakes to serve St Anne all her life, if the saint were to put her case to her daughter, mother of Christ: 'sopliqueu la Reyna de Parahis, filla vostra […]. E yo, indigna invtil, a vos, singular interssessora mia deuotament donare lahors e gracies tots los dies de ma vida' [plead to the Queen of Paradise your daughter (…). and I, unworthy wretch, will devoutly give you, singular intercessor on my behalf, thanks and praise all the days of my life] (386).

St Anne proves a singular intercessor for any childless woman on two counts. She is a saint who has gone through the hardships of childlessness and, therefore, understands it and, more importantly, knows how to plead successfully to have a

25. I discuss the shift of symbolism from the Incarnation to the Virgin's own conception in Twomey (2008: 457).
26. Virginia Reinburg (2015: 373–390) discusses prayer types including both bargaining and contract prayers.

childless state reversed. St Anne interceded with God to give her a child. She was blessed, right after her prayer to the Lord, by conceiving the Virgin Mary.

There is more to this important prayer, however. St Anne is now to intercede with the Virgin who in turn intercedes with her son. These words in the prayer rely on establishing a St Anne Trinity, exercising all power over nature.[27] Roís de Corella's constitution of a literary St Anne Trinity, headed by a powerful matriarch, mirrors the divine Trinity of God, Christ, and the Holy Spirit. St Anne has particular power, because of her family ties, to intercede with the Virgin and, through her, with Christ. This is a chain of prayer, growing ever more powerful. Roís de Corella makes the web of relationships and their power quite plain.

To sum up the emphasis of the Roís de Corella prayer, St Anne is, therefore, a saint 'with form' in the area of childlessness. Yet how and why was the closing prayer written? There are three distinct options. First, it may have been written by Roís de Corella on behalf of Violant de Mompalau. The poet thus expressed sentiments he thought she should feel, introducing them for Violant to verbalize. The likelihood that the prayer was written by Roís de Corella, acting on his own inspiration, seems slim, unless the fashioning of women's lives on St Anne in noble society was such a commonplace that he could take it as read that his noble addressee would react positively to such modelling in the words of the prayer. This option is perfectly possible. It would need to be built on the premise that the lady in question would recognize, welcome, and utilize the sentiments expressed. If not, it could only offend. If Roís de Corella wrote the prayer for the wife of Lluís de Castellví, he would have had to be certain that she would wish to be styled 'indigna peccadora' by the end of a piece he wrote in her honour, particularly as his status was in question in comparison with hers, for he was a mere student of theology.

In second place, Roís de Corella might have written the prayer in close collaboration with the lady, who might indeed have styled herself 'indigna' and 'invtil'. She might even have dictated the words she wanted written down in this most personal of prayers about her desire to have a child. One indicative feature lies in those words through which she offers any child she might have to the service of the Lord. If Roís de Corella wrote for her without reference to her wishes, he would have had to be certain of societal norms and that she would obey them and offer any daughter she might have to God, just as St Anne did. The second option is, therefore, that the noble lady had a part, however small, in the words of the prayer. She may have dictated them to Roís de Corella or she may have given him, albeit through her husband, ideas for such a prayer. The third and least likely option is that Violant wrote her own prayer and asked Roís de Corella to incorporate it after the life of St Anne.

Whichever of these is the correct hypothesis, the emphasis it places on the importance of St Anne as a role model for married women, particularly in chil-

27. For the St Anne Trinity in other literary texts, see Astell (1997: 395–416).

dbirth, is essential for the purpose of this study. Women in noble circles, particularly those who found difficulty conceiving, may not only have followed the cult of St Anne as mother but taken her as a direct model of holiness, corresponding to their situation. Service to St Anne, in gratitude for her intervention, required them to place their children, particularly girls, in convents, where they could serve God, in thanksgiving for their birth. When their daughters entered convents, their mothers would, by implication, draw even closer to the life of St Anne, their model. In the words of the final prayer we can glimpse not only Violant praying for a conception but also, beyond her, other infertile women, giving us an insight into how they prayed in the late fifteenth century.

Furthermore, the opening of the prayer with the invocation of St Anne for Violant de Mompalau to make her own, emphasizes powerful female ties:

> A vos, gloriosa mare de la Reyna de misericordia, auia santa del Rey Déu Jesus, Senyor, Creador e Redemptor nostre, humilment yo, indigna pecadora, suplique, per aquella graçia e goig, que vos, Senyora beneyta, rebés quant lo glorios àngel vos denuncia que, sens peccat, conçebrieu la sacratissima Verge Maria, Mare de Déu, Senyora nostra (386).
> [To you, glorious mother of the Queen of mercy, holy grandmother of the King and God, Jesus, Lord, Creator and our Redeemer, humbly I, unworthy sinner, beseech through that grace and joy, which you, blessed Lady, received when the glorious angel announced to you, that, without sin, you would conceive the most holy Virgin Mary, Mother of God and Our Lady].

The question remaining is whether the prayers to St Anne, placed in the mouth of Violant, proved successful. Did Violant and Lluís have any children? It was relevant to find Àngela de Castellví among the nuns entering the Encarnación. Àngela entered in 1505, and if she were over twenty-six, she might have been the daughter of Violant and Lluís. Àngela died without taking the veil and given that others were in the convent about a year before doing so, that could have been in 1506. There is another possible candidate, Anna-Isabel de Castellví, who married Pere de Montagut at the end of the fifteenth century (Garés Timor 2013: 715).[28] Anna-Isabel was daughter of another branch of the Castellví family, the Lords of Carlet. The presence of Anna-Isabel shows the name Anna was used in Castellví circles.

St Anne, food preparation, and the good wife

St Anne and household activity is a feature of her characterization in both Roís de Corella's *Vida* and Isabel de Villena's *VC*. Roís de Corella shows the saint preparing a meal for her husband when he returns from the wilderness from a

28. Anna-Isabel was daughter of the Carlet branch of the Castellvís. She died without descendants. Her niece, Elvira married Rodrigo de Castellví and also had no offspring.

period of sexual abstinence. On the night when the Virgin was to be conceived, St Anne prepared a tasty supper for her husband before they retire early to bed: 'Hauia, la sotllicita Santa, aparellat vn sopar de arreglada e no superflua abundancia per al denigat marit' [the solicitous saint had prepared a fitting and not over-abundant supper for her denigrated husband] (374). Villena does not preoccupy herself with food at this holy moment intercalated between the meeting at the Golden Gate and the Virgin's holy conception.

However, she does not forget about St Anne's solicitous nature or about her tendency to prepare food like a good housewife. When the Holy Family is about to depart for exile in Egypt, in chapter 83 of Villena's *VC,* it is St Anne who provisions them for the journey. This scene is not present in Roís de Corella's *Vida*:

> E manà la dita senyora mare albardar la somereta en què cavalcàs la sua filla, e féu metre en una talequeta tot lo pà que·s trobà en casa sua perquè tingués què menjar en lo camí, e donà-li una cistella d'ous, dient-li ab moltes làgrimes: 'Aquests ous, ma filla, seran per al vostre fill'. (I, 335)
> [And the lady mother ordered the mule to be saddled on which her daughter [the Virgin] was riding and had them put in a bag all the bread that there was in the house so that they [the Holy Family] had food to eat on the journey, and she gave them a basket of eggs, saying with tears: 'These eggs, my daughter, will be for your son'.]

The eggs are not a particularly practical foodstuff to take on a difficult journey, because they are likely to smash, however, as might be imagined, they are highly symbolic, as are each of the foodstuffs provided by St Anne.

In Hispanic medieval and early sixteenth-century texts, eggs consistently signify the world.[29] In his *Suma de filosofía natural*, dated 1547, Alonso de Fuentes, writing shortly after Villena and Roís de Corella, shows how the egg is the world in miniature:

> Los naturales dixeron ser el mundo como huevo, y assí como en medio d'él vemos cómo está la yema y cercada de la clara, y alrededor de ésta está una tela muy delgada, y encima de aquesta tela está la cáscara de él y no queda más del huevo bien assí en medio del mundo es la tierra donde estamos y alrededor está el agua. (Alonso de Fuentes 2000: fol. 39r)
> [those writing about nature said the world is like an egg, and just as in its middle we see there is a yolk, surrounded by the egg white and around that is a very fine skin, and, above that skin, is its shell. That is all an egg has. And in this way in the middle of the world is the earth where we are and around it there is water.]

The 'taleca', or little pouch, St Anne gives, has a number of meanings. It can be a cloth bag for holding cereals or vegetables and may therefore represent

29. Clemente Sánchez de Vercial (2000: 146); Anon. (2000: fol. 1v).

the cereal to prepare the bread of life.[30] It can also be a shepherd's pouch and, here, the 'talequeta', or tiny shepherd's pouch, is appropriate for Christ's future role as Shepherd of the sheep (John 10, 14; Hebrews 13, 20). Finally, the bread – all the bread St Anne had – recalls the boy who gave all his loaves to Christ (Matthew 14, 17) and symbolizes Christ's body, the bread of life (John 35, 38), broken for all.

The Virgin's half-sisters provide another basket of dried fruit containing grapes and pomegranates. The grapes suggest eucharistic wine, the blood of Christ shed for all (Matthew 26, 28). The pomegranate proleptically symbolizes the bitter Passion but also grace and fertility. The pomegranate, akin to the apple, is an analeptic echo of the fruit eaten at the Fall. By the late fifteenth century in Castile, the fruit and juice of the pomegranate, with its bitter taste, symbolize the Virgin and her son at the Passion.[31] In Valencia the pomegranate like the bread and grapes represents Christ's destiny. The food gifts recall the bread, wine, and eggs offered St Anne at childbirth in many altarpieces. There too they point to the redemption of humankind begun at the birth of the Virgin.

Christ's ministry, his Passion, and the Eucharist are referenced by the food gifts of St Anne and her daughters. They say something about St Anne as a woman, provisioning her family for a journey, but also depict her as a prophetess, able to discern Christ's future ministry.

Roís de Corella's St Anne, who prepares supper for her husband, and Villena's, like the perfect housewife of Proverbs (31, 10–31, 31) provisions her family. Villena was aware of the association of St Anne with the strong woman of Proverbs, as, since the fourteenth century, the office of St Anne regularly had the short scripture 'Mulierem fortem' at the third nocturne.[32]

St Anne and the good death

Finally, St Anne at her death is an aspect of her story that altarpieces far less frequently depicted in Spain's kingdoms.[33] There are a number of events leading to the final deathbed scene revealing important variations between the *VC* and the *Vida*. Notice is given of St Anne's death in both narratives. In each, St Anne proclaims her wish to die before Christ's suffering begins.

When Roís de Corella begins narrating how St Anne pleads with Christ to die, he merely recounts how God never denies anything to his mother:

30. *Diccionari*, <http://dcvb.iecat.net/> [consulted 9.4.15].
31. Cynthia Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Christ, Devotion, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (University Park, PA, 2014), p. 289.
32. See, for example, Arxiu Episcopal de Vic, MS 82, *Breviarium*, fol. 416v.
33. See, for example, Andrea Sacchi's (1599–1615) 'Death of St Anne' from the royal collections RCIN 903856: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/904856/the-death-of-st-anne> [consulted 30.3.17].

> no acostumaua, ni de present acostuma la Divina Magestat, Deu omnipotent, a la sua mare denegar alguna cosa; ans ab graciosa e affable cara de humil e obedient fil, li atorga tot lo que demana. (380)
> [the Divine Lord, omnipotent God was never nor is in the custom of denying his mother anything; rather with the gracious and affable face of a humble and obedient son, he grants her all she asks.]

He emphasizes how, when things are requested through the female line of the family, they are never refused, according with his purpose in lauding the role of St Anne as a supplicant for women seeking heavenly solutions for their fertility problems, as Violant did. Roís de Corella does not include the dialogue between mother and son, paying attention only to the Virgin's supplication to Christ. Villena, on the other hand, reports Christ's words. Even though she does so in indirect speech, dialogue is implicit:

> E la Senyora, veent lo desig de la amable mare sua, parlà de açò ab lo senyor fill seu, lo qual respongué a sa senyoria: que era content que la sancta àvia sua ixqués de la misèria de aquesta vida. (II, 34)
> [And the lady, seeing the longing of her mother, spoke of it to her Lord and son, who responded to her ladyship that he was content for his holy grandmother to leave the misery of that life.]

The details of the death and its triduum timing are also significant, particularly for Villena. In Villena's version, St Anne is prefigured by Old Testament figures, like Jonah in the belly of the whale, remaining there for three days before God rescued him. St Anne is granted three days before her mortal life ends. Like Jonah's, her death figures the three days Christ spent in limbo. In the *Vida*, there is no mention that there are three days remaining of St Anne's earthly life. It seems that Villena's intention is to set one female saint among the panoply of Old Testament holy men who prefigure Christ.

The next stage in the events leading up to St Anne's death is her final actions. Her deathbed scene is similar to noble or royal ones, where families circle their departing member.[34] In the *VC*, St Anne takes to her bed: 'E la senyora

34. Depictions of the deathbed scene of the Virgin may have been influential in constituting the deathbed of St Anne. See, for example, Hugo van der Goes's depiction of the 'Death of the Virgin' (c. 1500), London, National Gallery, NG 658. See also Joan Reixach (active in Valencia 1436–1486), 'Tránsito de la Virgen', Valencia, Museo de Bellas Artes, cat. 211. There are also numerous deathbed scenes of other saints. On deathbed attendance in noble households, see Danae Tankard, 'The Reformation of the Deathbed in Mid-sixteenth-century England', *Mortality*, 8 (2003): 251–266, at p. 255, where she documents how the deathbed of Sir Thomas Seymour was attended in 1535. Binski reminds us of death as a transitional state, p. 30. He also includes details of the Mortuary Roll of Elizabeth Sconincx, abbess of Forêt, in Cambrai, p. 31. Elizabeth, lying on her bed, is surrounded by the whole community of sisters. T.S.R. Boase, *Death in the Middle Ages: Mortality, Judgement, and Remembrance* (London, 1972), 120–121, also relates the business and busyness of deathbed scenes such as the one in the Grimani Breviary in which priests, family members and members of the household attend the dying person.

Anna stant en lo lit e vehent-se circuïda de tan cares persones, en lo seu patiment fon recomplida de singular consolació, e ab molta amor prengué comiat de cascú' [and Lady Anne, on her bed and surrounded by such dear people, was filled with singular consolation in her suffering, and with great love took her leave of each one] (II, 35). St Anne on her deathbed is matriarch of the family. In the *Vida*, Roís de Corella also ranges the three Maries at the bedside of St Anne. That both authors present St Anne and her female lineage shows that the concept of the Holy Kinship was well-established in Valencia in the late fifteenth century.[35] It is not simply that matriliny was prevalent among female religious (Sheingorn 2003: 172).

Before she dies, St Anne blesses the Virgin in Villena's version: 'e, besant-li les mans ab molta amor, demanà-li la sua benedictió. E la sancta mare la besà e la beneý molt largament' [and kissing her hands with great love, (the Virgin) asked for her blessing. And the holy mother kissed and blessed her at length] (II, 36). The blessing of the daughter by her mother recognizes the closeness of the mother-daughter relationship yet, in a convent context, would be imbued with passing on authority from one abbess to the next, speaking powerfully to the experiences of Valencian noblewomen.

St Anne then intervenes to direct St John to serve the Virgin and her son in Villena's *VC*. For, just as in St John's Gospel, Christ on the cross commended St John to the Virgin as her son (John 19:26), in the *VC*, St Anne has been vouchsafed a revelation about St John's future relationship with Christ. He will be 'lo seu gran secretari e lo dexeble pus amat' [his great scribe and beloved disciple] (II, 38).

Conversely, in Roís de Corella's *Vida,* the three Maries and their sons are commended into the keeping of the Virgin: 'preneu les per fills, siau los mare' [take them as children, be a mother to them]. At Christ's death too, the three Maries witness the end of Christ's life. In both respects, in this scene again, St Anne prefigures Christ (II, 38).

In the *VC*, St Anne speaks to Christ last of all, albeit more briefly: 'O senyor hí vida mia! Vós siau confort meu en aquest dolorós extrem de la mort, car vós sol me podeu dar seguretat en aquest viatge tan perillós!' [O my Lord and life! Be my comfort in this sorrowful extremity of death, for you alone can give me security in this dangerous voyage!] (II, 39). It is into Christ's hands that then she commends her spirit. In Roís de Corella's version conversely it is Christ who addresses St Anne at length and finally announces that her spirit should come into his hands: 'vingua sens recel la vostra ànima en les mies mans' [let your soul come without hesitation into my hands]. In Villena's version St Anne is authoritative; in Roís de Corella's, she is obedient.

35. Pamela Sheingorn (2003: 173) discusses the Holy Kinship and how its depiction was particularly prevalent in the Mosan-Rhenish area.

Some principal elements of the cult of St Anne can be discerned within its treatment in the works of both Villena and Roís de Corella. The prayer which Roís de Corella writes for Violant in the *Vida* includes a number of contracts offered to the saint, including that of giving up any child to the religious life. It uses St Anne's life as a model for Valencian noble women and shows that the saint's principal task was to assist in cases of childlessness. The role of St Anne in Valencian versions of her life is how she is a saint able to intercede directly with God or supplicate the Virgin to intercede with her son. In so doing, St Anne obtained results both for herself and, then, continues to obtain them for others. She intercedes particularly for those noble women who are childless, like Violant. Roís de Corella pays this aspect of St Anne's life particular attention. He includes the words of her supplication in full so that it can be emulated by the noble lady for whom he writes as well as later readers.

In both Valencian versions of the life of St Anne, emphasis is placed on lineage, for she is the daughter of kings and priests. She establishes a powerful line of daughters but also, in Villena's version, she is an authoritative figure, providing provisions, showing her awareness of future events, and being conceded revelations about Christ.

The deathbed scene also reveals a number of features, ripe for emulation by her devotees. In both Valencian versions of her life, she dies a 'good death' and, additionally, in Villena's version is a woman who, because of her relationship with the Virgin, at the last, blesses her and equips her for her role in salvation history. The authoritative female blessing gives us an insight into how death would have been ritualized in the convent. Particularly emphasized in Villena's version are the matriarchal rituals and the tradition of female blessing (not present in Roís de Corella's version). They point to female traditions, perhaps convent traditions, captured in narrative by a female author.

The two contemporary Valencian lives of St Anne, both contribute to understanding the cult of St Anne in the medieval kingdom of Valencia, yet are very different. Villena's sets St Anne as the matriarch of the family, a fitting grandmother. She prays, discerns, and determines what may occur in the future. She provisions and foresees in her provisioning. She speaks and takes responsibility for her own soul, like a true woman of faith. She is like the wise woman of Proverbs. She also prefigures Christ in the three days before her death and in replicating some of his words from the Gospels. Roís de Corella's treatment of St Anne at her death subordinates her role to Christ's, meaning she is presented as an obedient woman of faith. However, the story of St Anne's death has much to tell us about the concept of a good death in late medieval Aragon. St Anne is a noble matron, surrounded by her family. The scene provides an insight into the prestige of the matriarch of the family in noble households.[36]

36. David Herlihy (1985: 124) argues 'mothers played a far more active role, and enjoyed higher prestige than we have hitherto recognized'.

I have discussed St Anne's role in childbirth in much detail because it shows how St Anne stood as a model for women in the kingdom of Aragon. They give substance to her, as they take her as a model for their lives. Her role in death is also a substantial one which allows us to catch a glimpse of death rituals in the kingdom at the close of the fifteenth century.

The evidence from Roís de Corella's *Vida* demonstrates that the cult of St Anne was a powerful instigator of accepted female behaviour in Valencia among the nobility in the period. The principal role of St Anne in Valencian versions of her life is how she is able to intercede directly with God or supplicate the Virgin to intercede with her son. In so doing, she obtained results both for herself and, then, continues to obtain them for others. She intercedes particularly for those noblewomen who are childless, like Violant de Mompalau. It was this attribute that the noble women of Valencia found most attractive about St Anne, even more attractive than her teaching skills, and it was why they placed their faith in her.

Bibliography

Breviarium, Arxiu Episcopal de Vic, MS 82.

Breviarium cisterciense, Arxiu Històric Diocesà de Tarragona, MS s/s.

Breviarium ilerdense, Arxiu Capitular de Lleida, MS 16.

Breviarium urgellense, Arxiu Capitular Seu de Urgell, INC. 147.

Les monges que son entrades en lo dit monestir de la encarnació del fill de deu de la present ciutat de València del dit dia de la fundació del dit convent i monestir, Arxiu del Regne de Valencia, Clero Libro MS 4257.

Libro de cuentas, gastos y recibos del convento de la Zaidia, Arxiu del Regne de Valencia, Clero Libro MS 2990.

Libro de recibos y gastos (1439−1499), convento de la Puridad, Arxiu del Regne de Valencia, Clero Libro, MS 946.

Títulos del censo de 175 libras pagado por la Universidad de Mogente [sin foliar] a conventos de Valencia, S Joaquín y Santa Anna, Arxiu del Regne de Valencia, Clero Libro MS 4267.

Anderson, Michael Alan, *St Anne in Renaissance Music: Devotion and Politics,* Cambridge: University Press, 2014.

Arronis Llopis, Carme, *La Vida de la Sacratíssima Verge Maria de Miquel Peres (1494)*, Biblioteca Sanchis Guarner, 84, Alicante/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/PAM, 2015.

Ashley, Kathleen, 'Image and Ideology: Saint Anne in Late Medieval Drama and Narrative', in *Interpreting Cultural Symbols: St Anne in Late Medieval Society*, ed. by Kathleen Ashley and Pamela Sheingorn, Athens, GA: University of Georgia Press, 2003, 111−130.

Astell, Anne W., 'Chaucer's "St Anne Trinity": Devotion, Dynasty, Dogma, and Debate', *Studies in Philology*, 94, 4 (1997) 395−416.

Binski, Paul, *Medieval Death: Ritual and Representation*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

Chiner Gimeno, Jaume J., 'Joan Roís de Corella, la seua vida i el seu entorn: noves dades per a la història de la cultura en la València del segle xv', *Magnificat*, 1 (2014), 111-377.

—, 'Aportación a la biografa de Joan Roís de Corella: noves dades sobre el seu naixement i la seua mort', *Caplletra*, 15, 1993, 49−62.

Cingolani, Stefano, 'Joan Roís de Corella i els límits de la literatura', *Caplletra*, 24 (1998), 13−24.

DCVB, <http://dcvb.iecat.net/> [consulted 9.4.15].

Deely, John, 'Realism and Epistemology', in *The Routledge Companion to Semiotics*, ed. Paul Cobley, London: Routledge, 2009, 74−88.

Ferrando Francés, Antoni, *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, Institut de Literatura i Estudis Filològics, Institució Alfons el Magnànim, Valencia: Diputació de Valencia, 1983.

Fuentes, Alonso de (2000). *Suma de filosofía natural*, ed. Guillermo Herráez Cubino, Salamanca: CILUS, 2000. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es> [19.4.2015].

Garés Timor, Vicent M., 'Conflictividad social y violencia de géneroen la nobleza valenciana del siglo XVI. El intento fracasado de unión de los señoríos de Carlet y l'Alcúdia', 2013*,* 713–29.

Herrera, María Teresa, y María Nieves Sánchez, eds. *Traducción del Mapa Mundi de San Isidoro,* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es> [19.4.2015].

Johannes de Caulibus, *Meditationes vitae Christi olim S. Bonaventurao attributae*. ed. M. Stallings-Taney, Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis, 153, Turnholt: Brepols, 1997.

Ludolphus, the Carthusian, *Vita Christi,* 4 vols, Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 2006.

Martínez Romero, Tomàs, 'Variacions sobre el tema "Corella i els contemporans valencians", *Caplletra*, 45 (1998), 45–68.

Martos, Josep Lluis, 'La literatura perduda de Joan Rois de Corella: les fonts', *Caplletra*, 45 (1998), 93–112.

Miranda, Lidia Raquel, 'Sentido y alcances de la descripción del Paraíso en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo', *Mirabilia,* 12 (2011), 20–37.

Puig Sanchis, Isidro, and Alberto Velasco González, 'Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de la aparición de Cristo resucitado a su madre con los padres del Limbo', *Ars Longa*, 21, (2012), 143-163.

Ramon i Ferrer, Lluís, 'El modelo hagiográfico de santa Ana en la Valencia tardomedieval', *Medievalia,* 18, 2 (2015), 97–117.

Reinburg, Virginia, 'Prayer and Talk in Early Modern France', in *The Spoken Word and Social Practice: Orality in Europe 1400–1700),* ed. Thomas V. Cohen and Lesley K. Twomey, Medieval and Renaissance Authors and Texts, 7, Leiden: Brill, 2015, 373–390.

Robinson, Cynthia, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Christ, Devotion, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, University Park PA: Pennsylvania State University Press, 2014.

Roíç de Corella, Joan, *Obres de Joan Roiç de Corella*, ed. Ramon Miquel y Planas, Barcelona: Miquel-Rius, 1913.

Sánchez de Vercial, Clemente, *Libro de los exemplos por a.b.c.*, ed. John Esten Keller, Madrid: CSIC, 2000. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es> [19.4.2015].

Sanramon, Batiste, ed., *Escacs d'amor*, Valencia: Clàssics Valencians, 2002.

Sheingorn, Pamela, 'Appropriating the Holy Kinship: Gender and Family History', in *Interpreting Cultural Symbols: St Anne in Late Medieval Society*, ed.

Kathleen Ashley and Pamela Sheingorn, Athens, GA: University of Georgia Press, 2003, 169–198.

Soler, Abel, *Joan Roís de Corella (1435–1497): Sintesi biogràfica i aportació documental*, Col·leció Recerca, 18 (Valencia: Academia Valenciana de la Llengua, 2014).

Terry, Arthur H., 'The Secular Poetry of Joan Roís de Corella', in *Three Fifteenth-century Valencian Poets*, PMHRS, 24, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2000, 39–54.

Twomey, Lesley K., *The Serpent and the Rose: The Immaculate Conception and Hispanic Poetry in the Late Medieval Poetry*, Studies in Medieval and Reformation Traditions, 132, Leiden: Brill, 2008.

—, *The Sacred Space: Constructing the Virgin Mary in Hispanic Literature from Gonzalo de Berceo to Ambrosio de Montesino.* Woodbridge: Boydell & Brewer, in press.

Ubertinus de Casali, *Arbor Vite Crucifixae Jesu*, Monumenta Politica et Philosophica Rariora, series 1,4, Turin: Bottega d'Erasmo, 1961.

Valldecabres Rodrigo, Rafael, ed., *El cens de 1510; relacions dels focs valencians ordenada per les corts de Montsó*, Valencia: Universitat de València, 2002.

Villena, Isabel de, *Vita Christi, compost per Isabel de Villena, abadessa de la Trinitat de Valencia, ara novament publicat segons l'edició de l'any 1497*, ed. Ramón Miquel y Planas, 3 vols, 2nd ed, Biblioteca Catalana, Barcelona: Casa Miquel-Rius, 1916.

Wittlin, Curt, 'La *Biblis, Mirra*, y *Santa Anna* de Joan Roís de Corella: traducciones modulades, amplificades i adaptades', *"Lo gentil estil fa pus clara la sentència". De literatura i cultura a la València medieval',* (edición especial) *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, 8, 1997, 175–189.

Annex 1

Table 1. Girls' names given in Valencia prior to the start of the sixteenth century

Ysabel	62
Johana	50
Catalina	40
Úrsola	36
Elionor	26
Beatriu o Beatriç	24
Yolant o Violant	22
Àngela o Àngelina	13
Maria	10
Jerònima	7
Anna o Maria Anna	3
Brianda	3
Dalfina	2

Source: Table compiled from the 1510 census (Valldecabres 2002).

Table 2. Names of women with recourse to the Bailiwick of Valencia for Inheritance and property transfer

Úrsola	1. Úrsola, wife of Nicholau Aranda, claim for payment, 1460, ARV Bailía, perg. 924. 2. Úrsola, daughter of Bertomeu Rull and Úrsola, division of inheritance, 1467, ARV Bailía, perg. 1328.

Violant	1. Violant, wife of Ramon Soler, claim for payment, 1460, ARV Bailía, perg. 927; 1015; Violant, widow of Ramon Soler, claim for payment, 1461, ARV Bailía, perg. 945. 2. Violant Marrades, hija de Francesc Marrades, claim for payment, 1467, ARV Bailía, perg, 1008. 3. Violant, wife of Pere March, fisherman, sale of land, 1476, ARV Bailía, perg. 1068. 4. Violant, wife of Joan Guillem Català de Valleriola, claim for payment, 1481, ARV Bailía, perg. 1109. 5. Violant, widow of Jimen Pérez de Calatayud, claim for payment, 1491, ARV Bailía, perg.1235. 6. Isabel, widow of Bernat Fernades, sale of land by heir, 1494, ARV Bailía, perg.1290. 7. Violant, wife of Francesch Vives de Boïl, sale, 1496, ARV Bailía, perg.1298.
Beatriu/Beatriz	1. Beatriu de Vich, 1460, sale of land title, ARV Bailía, perg. 936 2. Beatriu Valleriola, widow of Bernat, claim for payment, 1460, ARV Bailía, perg. 938. 3. Beatriu, widow of Lluís de Gramilles, clause, gift of land title, 1462, ARV Bailía, perg. 953. 4. Beatriu de Mompalau, daughter of Joan de Mompalau, betrothal, 1463, ARV Bailía, perg. 960. 5. Beatriu Suau, widow of Joan Alegre, claim for payment, 1468, ARV Bailía, perg. 1021. 6. Beatriu de Requesens, guardianship of her daughter Matea Joana, 1470, ARV Bailía, perg. 1035. 7. Beatriz de Aragon, wife of Enrique de Aragón y de Sicilia, claim for payment, 1481, ARV Bailía, perg. 1105. 8. Beatriu,Bou, heiress of Francesch Mirò Valleriola,1493, ARV Bailía, perg.1266.
Constança	1. Constança Gramilles, daughter of Beatriu and Lluís Gramilles, land title, 1462, ARV Bailía, perg. 953; wife of Guillem Ramon, 1483, ARV Bailía, perg. 1128
Catherina	1. Caterina, widow of Lluís Magrana, daughter and heiress of Pere Alegre, 1461, ARV Bailía, perg 946 2. Caterina, wife of Andreu Sart, doctor in Law, sale of land title, 1480, ARV Bailía, perg. 1098. 3. Catherina, wife of Pere Siscar, claim for payment, 1468, ARV Bailía, perg. 1024. 4. Catherina, wife of Ramon dels Senys and then of Manel de Exarch, sale of land title, 1469, ARV Bailía, perg. 1031; Catherina Exarch, transfer of land titles, 1477, ARV Bailía, perg. 1077. 5. Catherina Alegre, wife of Antoni Aymerich, claim for payment, 1477, ARV Bailía, perg. 1078. 6. Catherina Martí, widow, claim for payment, 1483, ARV Bailía, perg. 1125. 7. Catherina Canón, claim for payment, 1484, ARV Bailía, perg.1153. 8. Catherina d'Almenar, sale of land, 1492, ARV Bailía, perg.1242. 9. Catalina d'Aragó, wife of Lluis de Tarradell, 1496, ARV Bailía, perg.1297.

Joana	1. Joana de Centelles, widow of Bernat, claim for payment, 1461, ARV Bailía, perg. 944. 2. Juana Enríquez, Queen of Navarre and Aragon, 1464, ARV Bailía, perg. 1387. 3. Joana, daughter of Pere Bou and Isabel de Vilanova and her heiress, claim for payment, 1463, ARV Bailía, perg. 974. 4. Joana, daughter of Pere Alegre, claim for payment, 1467, ARV Bailía, perg. 1006. 5. Joana, wife of Miquel Cepelló, payment for transport of barley and wheat, 1468, ARB Bailía, perg. 1011. 6. Joana, wife of Pere Valleriola, claim for payment, 1468, ARV Bailía, perg. 1023. 7. Joana, wife of Joan Martí, sale of agricultural land, 1480, ARV Bailía, perg. 1104. 8. Joana, wife of Jaume de Rialbes, keeper of the royal lions, claim for payment, 1484, ARV Bailía, perg. 1140. 9. Juana de Aragón, king's daughter, claim for payment, 1486, ARV Bailía, perg.1169. 10. Joana, widow of Gaspar Galves, farmer, claim for payment, 1489, ARV Bailía, perg.1194. 11. Joana Farro, widow of Berenguer Mercader, 1494, ARV Bailía, perg.1291. 12. Joana Martínez de Vega, sale, 1499, ARV Bailía, perg.1321. 13. Joana Esteve, sale of land, 1552, ARV Bailía, perg. 877.
Aldonça	1. Aldonça, wife of Francesc de Vilanova, claim for payment, 1464, ARV Bailía, perg. 968; widow of Francesc de Vilanova, inheritance from Isabel Roís de Corella, her sister, 1470, ARV Bailía, perg. 1038. 2. Aldonça, widow of Galcerà Roís de Corella, payment of dowry, 1475, ARV Bailía, perg. 1063.
Damiata	1. Damiata, widow of Arnau Valleriola, claim for payment, 1465, ARV Bailía, perg. 988. 2. Damiata de Vallterra, widow of Lluís de Vich, claim for payment, 1477, ARV Bailía, perg. 1080.
Francesca	1. Francesca, wife of Joan Ruiz Domenech, sister and heiress of Bernarda, daughter and heiress of Nicholau Alegre, claim for payment, 1468, ARV Bailía, perg. 1016; 1477; 1484, 1485. 2. Francesca, widow of Bernat Gilabert, tanner, sale of land, 1477, ARV Bailía, perg. 1071. 3. Francesca, claim for payment, 1499, ARV Bailía, perg.1323. 4. Francesca Corella y de Montcada, gift to her son Joan Roís de Corella, 1499, ARV Bailía, perg. 1317. 5. Francesca Maiques, wife of Joan Domenech, farmer, sale of land, 1552, ARV Bailía, perg.877.
Bernarda	1. Bernarda, daughter of Nicholau Alegre, claim for payment 1468, ARV Bailía, perg. 1016.
Bertomeua	1. Bertomeua, wife of Joan Robio, sale of land title, 1469, ARV Bailía, perg. 1029.

Salvadora	1. Salvadora, widow of Lucas de Martorell, 1469, ARV Bailía, perg. 1029
Castellana	1. Castellana, sister of Aldonça, widow of Francesc de Vilanova, inheritance from Isabel Roís de Corella, her sister, 1470, ARV Bailía, perg. 1038. 2. Castellana, widow of Luis de Calatayud, sale of land title, 1493, ARV Bailía, perg.1267.
Isabel	1. Isabel Rois de Corella, inheritance for Castellana and Aldonça her sisters, 1470, ARV Bailía, perg. 1038 2. Isabel wife of Jaume Cardona, sale of land titles, 1471, ARV Bailía, perg. 1039. 3. Isabel Ferri. widow of Joan Pardo, sale of land, 1494, ARV Bailía, perg.1290. 4. Isabel Lançol Llopis d'Ateya, claim for payment, 1542, ARV Bailía, perg.1389.
Ramoneta /Ramona	1. Ramoneta, widow of Jaume Amigó, sale of land titles, 1475, ARV Bailía, perg. 1064; transfer of land titles to Catherina Exarch, 1477, ARV Bailía, perg. 1077.
Antonia	1. Antonia, wife of Joan Fabra, transfer of land titles, 1476, Arv Bailia, perg. 1070.
Benvinguda	1. Benvinguda, widow of Jaume Guimerà, claim for payment, 1482, ARV Bailía, perg. 1124.
Esperança	1. Sor Esperança Donada, prioress of convent of Santa Maria Magdalena, claim for payment, 1489, ARV Bailía, perg.1189..
Margarida	1. Margarida, widow of Bertomeu Bonfill, claim for payment, 1490, ARV Bailía, perg.1206.
Jerònima	1. Jerònima de Boïl, sister of Francesch Vives de Boïl, sale of land titles, 1493, ARV Bailía, perg.1329. 2. Jerònima Maiques, wife of Martí de Villena, sale of land, 1552, ARV Bailía, perg. 877.
Estefania	1. Estefania, sister of Galcerà Pardo de la Casta, inheritance, 1494, ARV Bailía, perg.1288.
Maria Magdalena	1. Maria Magdalena, sister of Galcerà Pardo de la Casta, inheritance, 1494, ARV Bailía, perg.1288.
Maria	1. Maria, wife of Joan d'Olzina, naming of administrator, 1496, ARV Bailía, perg.1299.
Brianda	1. Brianda de Vilaragut, sale, 1499, ARV Bailía, perg.1321
Rafaela	1. Rafaela Centelles i Agulló, donation to St Esteban parish, 1529, ARV Bailía, perg. 1334.

Source: Table created from records held in the Bailiwick of Valencia, for land and title transfers.

Table 3. Names of women involved in criminal trials under the Valencia Bailiwick

Isabel	Isabel de Lladró, Countess, 1463, ARV Bailía B37 Isabel de Corella, sister of Rodrigo de Roís de Corella, 1519, B2293 Isabel Pascual, wife of Jaume Sanahuja, 1529, Comisión Real, R134
Astruga	Widow of Aym Vinag, 1463, ARV Bailía B31
Francesca	Francesca, 1463, ARV Bailía B30 Fraud, ARV Bailía B188
Yolant	Violant, widow of Pere Guerau Pellicer, 1465, ARV Bailía B41 Violant Próxita i de Perellós, 1488, ARV Comisión M 95 Violant Vilana, wife of Pere Martí, 1495, Comisión Real, R105
Damiana	Damiana, widow of Joan Ferrer, 1465, ARV Bailía R45
Úrsula	Úrsula, widow of Jaume Casalduch, 1465, ARV Bailía, Comisión Real, B41
Beatriu	Beatriu, 1466, ARV Bailía B43 Beatriu Çabater, wife of Joan de Roles, 1495, ARV Bailía B101 Beatriu, Lady of Relleu, 1525, ARV Bailía B103
Margalida	Margalida, wife of Joan Lobera, 1469, fighting, ARV Bailía B2343
Catalina/Catherina	Catherina de Villena, 1479, Public affray, ARV Bailía B65 Catherina, 1479, legado testamentario, ARV Bailía B 2345
Bartomeua	Bartomeua, wife of Joan Toldrà, 1485, Denunciación, ARV Bailía B45
Joana	Joana, wife of Marc Blasco, fighting, ARV Bailía B104
Ana Isabel Coves	Ana Isabel, widow of Joan Coves, merchant, embargo on goods, ARV Bailía B2395
Esperanza	Esperanza Batle, wife of Joan Morelló, 1512, ARV Bailía R132
Ana	Ana de Castellví, 1529, ARV Bailía R126
Bárbara	Mujer de Lucas Peixó, 1535, Denunciation, ARV Bailía, B159
Mundina	Mundina Boïl, 1545, non-payment of pension, ARV Bailía M173
Hipòlita	Hipòlita Díez, nun at Zaydía convent, 1550, ARV Bailía M230

Source: Table compiled from details of criminal cases in the Bailiwick, ARV Archivo del Reial Patrimonio, Bailía General e intendencia, Legajos, procesos de la Bailía General, Letra P (Procesos), 1401–1598.

Table 4. Names given to women entering the convent of the Zaydía, Valencia

Beatriu	5
Ysabet	4
Castellana	3
Gerònima	2
Tecla, Yolant, Diana, Úrsola (abadesa), Constança, Francisca,	1

Source: Compiled from 'Monjas del convento de la Zaydia cuando se eligió la nueva abadesa', ARV, Clero Libro 2990, fols 4r–v.

Table 5. Names of women entering the convent of the Incarnation of the Son of God, Valencia

Sor Francisca Stanya	Entra a monga en lo dit monestir lo dit dia de la fundació, e fonch elegida en prioressa del dit convent e monastir en lo matex any dela dita fundació. E li fonch donat lo vel negre lo darer dia de nehembre del matex any MDII (sic). Enty incomplete: la matexa sor Francisca Estanya es morta en lo dit monastir a... del any MD..., fol. 1v
Ofresina	La reverent sor Ofresina Caldesa entra a monga en lo dit monestir lo matex any dela dita fundació. E li fonch donat lo vel negre lo darer dia de noembre del matex any de la fundació MDII. Entry incomplete: la matexa sor Ofresina Caldesa es morta en lo dit monastir a... del any MD..., fol. 2r
Ysabet	La reverent sor Ysabet Moragues entra a monga en lo dit monestir lodit dia que lo monastir fonch fundat y tancat que fonch a VI del dit mes d'octubre any MDII L dita reverent sor Ysabet Moragues es morta en lo dit monastir sens fer professió ni prendre lo vel negre, fol. 2v
Anna	La reverent sor Anna Heredia entra a monga en lo dit monestir lo matex any dela dita fundació pera corista. Lo dit monastir fonch fundat e tancat que fonch com dit es a VI d'octubre any MDII E li fonch donat lo vel negre a xxiii de octubre any MDIII, fol. 3r
Àngela	La reverent sor Àngela Heredia entra a monga en lo dit monestir pera corista lo matex dia que lodit monastir fonch fundat. Lo dit monastir fonch fundat e tancat que fonch com dit es a VI d'octubre any MDII E li fonch donat lo vel negre a XXIII de octubre any MDIII, fol. 3v.

Joana	La reverent sor Joana Gomis entra a monga en lo dit monestir pera corista lo matex dia que lodit monastir fonch fundat. Lo dit monastir fonch fundat e tancat que fonch com dit es a VI d'octubre any MDIII. E li fonch donat lo vel negre a cinch del mes de noembre any MDIII, fol. 4r
Ysabet	La reverent sor Ysabet Ameller entra a monga en lo dit monestir pera corista lo matex dia que lodit monastir fonch fundat. Lo dit monastir fonch fundat e tancat que fonch com dit es a vi d'octubre any MDII. E li fonch donat lo vel negre a xxvi del mes de març any MDv. La dita reverent sor es morta en lo dit monastir a xxviii del mes de marc any MDXXII, fol. 4v
Francisca	La reverent sor Francisca Ameller entra a monga en lo dit monestir pera la obediència entra a XXVI del mes de maig any MDII. E li fonch donat lo vel negre a XXVII del mes de juny any MDVI. Incomplete entry, fol. 5r.
Damiata	La reverent sor Damiata Segner entra a monga en lo dit monestir pera corista. entra a dieç del mes de octubre any MDII en loqual any lo dit monastir fonch fundat. E li fonch donat lo vel negre a XVIIII del mes de noembre any MDIII, fol. 5r.
Yolant	Sor Yolant Peris entra a monga en lo dit monestir pera corista a XV del mes de juliol any MDIII. E li fonch donat lo vel negre a XVI del mes de agost any MDIIII, fol. 5v.
Ysabet	Sor Ysabet Gilaberta entra a monga en lo dit monestir pera corista a XXIII del mes de dehembre any MDIIII. E li fonch donat lo vel negre a IIII dies del mes de giner any MDV, fol. 5v.
Margarida	Sor Margarida Espinal entra a monga en lo dit monestir pera corista a XV del mes de juliol any MDV. E li fonch donat lo vel negre a … del mes de .... any MD..... (incomplete), fol. 6r.
Beatris	Sor Beatris Aysla entra a monga en lo dit monestir pera corista a XV dies del mes de març any MDIIII. E li fonch donat lo vel negre a V dies del mes de agost any MDV, fol. 6r.
Catherina	Catherina Sarda, fol. 6v.
Jerònyma	Sor Jerònyma Martínez, fol. 6v.
Joana	Sor Joana Stanya, fol. 7r.
Jerònyma	Sor Jerònyma Peres, fol. 7r.
Ysabet	Sor Ysabet Torero, fol. 7v.
Ysabet	Sor Ysabet Sanchis, fol. 7v.
Magdalena	Sor Magdalena Domenech, fol. 8r.
Elisabet	Sor Elisabet Ramos, fol. 8r.
Yolant	Sor Yolant Crespí, fol. 8v.

Alberta	Sor Alberta Gostaço fol. 8v.
Aldonça	Sor Aldonça Stradera, fol. 9r.
Jerònyma	Sor Jerònyma Martínez, fol. 9r.
Maria	Sor Maria Corella, fol. 9v.
Anna	Sor Anna Borja, fol. 10r.
Brianda	Sor Brianda Sperò, fol. 10r.
Àngela	Sor Àngela Castellví pera corista a XX del dir mes de març. Obit (incomplete), fol. 10v.
Jerònima	Jerònima Ferrera, fol. 10v.
Engrasia	Sor Engrasia Garcia, fol. 11r.
Ysabet	Sor Ysabet Exarch, 1508, fol. 11r.
Gerònima	Sor Gerònima Sanches, fol. 11v.
Maria	Sor Maria Andresa, fol. 11v.
Àngela	Sor Àngela Alpirada, 1512, fol. 12r.
Àngela	Sor Àngela Vilanoua, 1512, fol. 12r
Àngelina	Sor Àngelina Peris, 1512, Died 1513, fol. 12v.
Àgnes	Sor Àgnes Ollerça 1513. Died before taking veil, fol. 12v.
Gabriela	Sor Gabriela Frigola, 1513, fol. 13r.
Baptista	Sor Baptista Fort, 1513 (incomplete), fol. 13r.
Angela Lançol	Sor Àngela Lansol, 1513, fol. 13v.
Ysabet	Ysabet Carros, 1514, died before taking veil, fol. 13v.
Jerònyma	Sor Jerònyma Çervera, 1514, fol. 14r.
Maria	Sor Maria Heredia, 1515, fol. 14r.
Jerònyma	Sor Jerònyma Megó, fol. 14v.
Beatiu	Sor Beatriu Sagra, 1515, fol. 14v.
Elionor	Sor Elionor Marrades, 1515, fol. 15r.
Àngela	Sor Àngela Montalt, 1516, fol. 15r.
Valentina	Sor Valentina, 1516, fol. 15v.
Catherina	Sor Catherina, 1516, fol. 15v.
Àngela Maria	Sor Àngela Maria, 1518, fol. 16r.

Àngela	Sor Àngela Enyega, 1518, fol. 16r.
Marianna	Sor Marianna Martinez, 1518, fol. 16v.
Beatris	Sor Beatris Guerau, 1520, fol. 16v.
Maria Magdalena	Maria Magdalena Carros, 1520, fol. 17r.
Àngela	Sor Àngela Sala, 1520, fol. 17r.
Francisca	Sor Francisca, 1522 fol. 17v
Margarita	Sor Margarita Rosa, 1522 fol. 17v
Ysabet	Sor Ysabet Soriano, 1522, fol. 18r.
Ysabet Carbonell	Sor Ysabet Carbonell, 1524, fol. 18r.
Anna	Sor Anna Borja, 1524, fol. 18v.
Yolant	Sor Yolant Carbonell 1524, fol. 18v.
Yolant	Sor Yolant Costera, 1524, fol. 19r.
Beatriu	Sor Beatriu Vera, 1524, fol. 19r.
Maria Magdalena	Sor Maria Magdalena Tolza, 1525, fol. 19v.
Àngela	Sor Àngela Castells, 1525, fol. 19v.
Elena	Sor Elena Vimes 1526 fol. 20r.
Jerònyma	Sor Jerònyma Bon 1526 fol. 20r.
Àngela	Sor Àngela Pellicer, 1526, fol. 20v.
Ysabet	Sor Ysabet Castro, 1527, fol. 20v.
Magdalena	Sor Magdalena Martínez, 1528, fol. 21r.
Francisca	Sor Francisca Passabonella, 1529, fol. 21r. (Murió en Ontinyent, 1575).
Serafina	Sor Serafina Maria, 1532, fol. 21v. (Murió en el monestir de Ontinyent, 1575).
Beatriu	Sor Beatriu Mercader, fol. 21v.

Source: ARV Clero Libro 4257, fols 1v–21v.

CC BY

«A muscles de gegant»: els incunables del *Flos sanctorum* català, entre la tradició i la revisió[1]

Hèctor Càmara-Sempere
Universitat d'Alacant
hector.camara@ua.es

Recepció: 27/01/2017, Acceptació: 27/06/2017, Publicació: 22/12/2017

Resum
Els dos incunables que transmeten la traducció catalana de la *Legenda aurea* de Iacopo da Varazze (un de 1494 i un altre sense datar, però coetani) arrepleguen una tradició textual que es retrotrau a finals del segle XIII, la qual s'ha conservada en cinc manuscrits complets i en multitud de textos fragmentaris. A pesar que encara no s'ha establert un *stemma* que permeta esbrinar les relacions entre aquests testimonis, sí que podem asseverar que els incunables reprodueixen aquesta tradició manuscrita i ajuden a transvasar-la a les edicions catalanes del segle XVI. Però, també és cert que introdueixen modificacions, algunes de les quals tenen a veure amb una revisió del text català. Amb aquest treball pretenem fer un tast d'aquestes innovacions i comparar-les amb la tradició anterior i posterior per estudiar les motivacions que hi ha al darrere d'aquests canvis.

Paraules clau
Legenda aurea; Jacobus de Voragine; *Flos sanctorum*; hagiografia; català

Abstract
"A muscles de gegant": The incunabula of the Catalan Flos Sanctorum*, between tradition and revision*
The two incunabula that transmit the Catalan translation of the *Legenda aurea* by Jacobus de Voragine (while one of them was published in 1494, the other one is

1. Aquest treball s'emmarca en el projecte *La literatura hagiográfica catalana, entre el manuscrito y la imprenta* (FFI2013-43927-P) del Ministeri d'Economia i Competitivitat.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.254

undated but is known to be contemporary) belong to a textual tradition that was initiated during the last part of the thirteenth century and which has been preserved in five complete manuscripts and many fragmentary texts. Although a *stemma* that allows scholars to discover the connection between these testimonies has not yet been established, we assert that both incunabula follow the tradition based on those five manuscripts and, also, that both contribute to its transmission into the Catalan editions produced in the sixteenth century. Then again, it is true that a number of modifications are included in these incunabula, some of which are indebted to a revision of the Catalan text. With this paper, we intend to offer an overview of these innovations and compare them with both earlier and later traditions in order to study these changes.

Keywords
Legenda aurea, Jacobus de Voragine, *Flos sanctorum*, hagiography, Catalan

Proemi: la *Legenda aurea* en català

La *Legenda aurea* és un gegant de proporcions mastodòntiques. No tant per l'extensió —hi ha obres medievals molt més vastes—, sinó per la còpia i difusió de les quals fou objecte, cosa que la convertí en una de les obres amb més fortuna, si no la que més després de les Sagrades Escriptures, al llarg de la baixa edat mitjana. El dominic genovés Iacopo da Varazze (1226/1230-1298) potser no era massa conscient de l'èxit quan, cap al 1260, començà a redactar un nou llegendari abreujat, gènere que en aquell moment tenia èxit dins del seu orde i que consistia a reelaborar en compendis tot el material que, durant pràcticament un mil·lenni, s'havia transmés a través de les passions i les vides de sants. En aquest sentit, arreplega en 178 capítols els sants i les festes principals del calendari litúrgic romà en una estructura cíclica que permetia incorporar capítols *apòcrifs* com més es difonia, amb l'objectiu de proporcionar material per als sermons dels seus companys de regla. És cert que tenia antecedents notables en les recopilacions de Jean de Mailly (*Abbreviatio in gestis sanctorum*, la primera versió de la qual és de 1228-1230) i Bartolomeo da Trento (*Liber epilogorum in gesta sanctorum*, de

1245), cap de les quals assolí l'èxit de la de Varazze, amb un miler de manuscrits conservats arreu d'Europa.[2] I açò gràcies al fet que ben aviat el públic potencial al qual anava adreçada l'obra era major del previst, ja que s'hi incorporaren uns altres tipus de lectors, no necessàriament amb coneixements de llatí, que feren del llegendari una obra adequada per a promoure la devoció personal. Açò, evidentment, incentivà la traducció a diverses llengües vernacles, entre les primeres de les quals es troba el català, abans d'acabar el Dos-cents.[3]

A banda de les notícies que ens han pervingut de la presència de *Flores sanctorum* en biblioteques eclesiàstiques, reials i nobiliàries arreu dels territoris catalanoparlants i, fins i tot, de la recomanació de la lectura per part d'autors com Ramon Llull o Arnau de Vilanova, en conservem cinc testimonis complets:[4]

— **Manuscrit P.** El testimoni més conegut dels conservats i el que ha suscitat més interés és el ms. esp. 44 de la Biblioteca Nacional de França, conegut amb el nom de *Vides de sants rosselloneses* i publicat per Coromines, Maneikis-Kniazzeh i Neugaard (Voragine 1977). La còpia es pot datar de finals del segle XIII o començaments del XIV.[5]
— **Manuscrit E.** Un dels manuscrits més interessants, encara inèdit, és el conservat a la Biblioteca del Monestir de l'Escorial amb la signatura N-III-5 i el títol de *Flos sanctorum en cathalà* a les guardes, de mà posterior. Aquesta còpia es podria datar de mitjan segle XIV.
— **Manuscrit M.** A la Reial Acadèmia de la Història de Madrid, amb la signatura cod. LXXXVIII, hi ha desat un altre manuscrit català de la *Legenda aurea* amb el títol, de mà posterior, *Vidas y milagros de diferentes santos en un libro de foleo*, copiat en el segle XIV.

2. Pel que fa als llegendaris abreujats i a l'obra de Varazze, són imprescindibles els treballs de Maggioni (especialment, 1995 i 2012).
3. Coromines explica que la traducció catalana fou possible gràcies a les relacions directes establertes «entre el monestir de Cuixà i els centres religiosos del nord d'Itàlia, contactes provats per documents concrets fins a una data posterior a la de la traducció, i consistents en part, segons aquella documentació, en aportacions italianes, que comprenien segons sembla textos o llibres» (Voragine 1977: I, XXII); i Maneikis-Kniazzeh, després de donar a conéixer algunes dades que demostren aquesta relació, conclou: «Cuixà, amb el seu renom com a lloc sant –es diu que el 970 fou descoberta prop del monestir la tomba de sant Hilari– i amb la seva importància com a centre literari, fou probablement el monestir que produí la traducció catalana de Voragine, i és encara més probable que fou el lloc on es va copiar el manuscrit P» (Voragine 1977: III, 505). També s'ha plantejat la possibilitat de l'existència de més d'una versió catalana de la *Legenda aurea*: «Si bé es troba una relació estreta entre els textos difosos per la impremta i alguns dels testimonis més antics, com ara el manuscrit de París, no tots els exemplars manuscrits transmeten la mateixa traducció, de manera que podem parlar de més d'una traducció de les vides de Voràgine en català» (Sabaté-Soriano-Avenoza 2012: 38). En tot cas, el que sí que podem afirmar és que els cinc manuscrits complets formen part d'una mateixa tradició, encara que caldria estudiar vida per vida per veure les diferències i les possibles interpolacions.
4. Per a una informació més detallada d'aquestes notícies i per a la descripció ampliada dels diversos testimonis, *vid*. Càmara (2013: XXXIV-XXXIX).
5. Pel que fa a la datació dels manuscrits, consulteu el treball de García Sempere (2015).

— **Manuscrit B.** Un altre manuscrit és el que es conserva a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (núm. 713), que fou aprofitat per a anotar les variants respecte del manuscrit de París en l'edició de 1977, amb el qual sembla tenir una certa vinculació. Aquest testimoni, amb el títol de *Flos sanctorum en català*, afegit per una mà posterior, es data de finals del segle XIV.
— **Manuscrit V.** Un altre dels volums que contenen la traducció catalana de l'obra de Varazze és el conservat a l'Arxiu Capitular de Vic (sig. c. 174 L), publicat per Nolasc Rebull (Voràgine 1976) i que duu al llom el nom de *Legenda aurea*. Encara que hi ha diverses opinions, sembla que aquesta còpia es pot datar de finals del segle XIV o començaments del XV.

A aquests cinc manuscrits, s'hi ha d'afegir un conjunt de testimonis parcials i fragmentaris i, fins i tot, d'extractes de transmissió autònoma i independent que completen la tradició catalana de la *Legenda aurea*, que no descriurem ara.[6]

A finals del segle XV, amb l'arribada de la impremta a les nostres terres, hi hagué una major difusió d'aquelles obres que ja havien obtingut èxit en la transmissió manuscrita dels segles anteriors. La traducció de la *Legenda aurea*, com el cas d'altres obres de caire devocional, començà a imprimir-se des dels primers moments, sempre amb el nom de *Flos sanctorum*. En català en conservem dos incunables (el *Flos sanctorum romançat*, editat per Johan Rossenbach, Barcelona, 1494; i un altre d'incomplet, que podem datar d'entre el 1490 i el 1496)[7] i sis edicions cinccentistes: Jorge Costilla, València, 1514 (Biblioteca de la Universitat de València, R 1/315; Biblioteca de Catalunya, 10-VI-19); Carles Amorós, Barcelona, 1519-1520 (Biblioteca Lambert Mata de Ripoll, r. 456); Carles Amorós, Barcelona, 1524 (Biblioteca de la Universitat de Barcelona, B-58/2/12; Biblioteca de Catalunya, 10-VI-18); un altre acèfal, anterior a 1546 (Biblioteca Lambert Mata de Ripoll, r. 206); Carles Amorós, Barcelona, 1547, reimpressió de l'edició de 1524 (Biblioteca de Catalunya, 10-VI-17); Jaume Cendrat, Barcelona, 1575 (Biblioteca Nacional de Madrid, R-12104).

En tota aquesta llarga transmissió del text de Varazze, els incunables adquereixen una posició central des del punt de vista ecdòtic, ja que assumeixen el text de la traducció primigènia, amb els canvis i els afegitons que corresponen a qualsevol procés de còpia, i introdueixen innovacions que traspassen a les edicions del segle XVI. En aquest sentit, tal com indica el símil del títol, els impresos quatrecentistes del *Flos sanctorum*, en l'afortunada expressió del filòsof Bernat de Chartres (de començaments del segle XII), que posteriorment reaprofità Isaac Newton, són nans que s'alcen en els muscles d'un gegant com la *Legenda aurea* en català (no debades, l'antiguitat del text i l'extensió de l'obra traduïda la converteixen en una fita primerenca d'aquesta llengua), capaços de transmetre-la a una nova tradició i

6. Per a una descripció d'aquests testimonis, *vid*. Avenoza-García Sempere (2012: 53-57).
7. En podeu trobar una descripció codicològica detallada en Càmara (2013: XLII-XLVI).

deixar-hi una empremta encara per estudiar a fons. És aquesta herència manuscrita i aquest traspàs imprés des del punt de vista dels dos incunables l'objectiu del treball que presentem. Què hi ha de tradició i que hi ha d'innovació en les primeres edicions de la traducció de la *Legenda aurea* de Iacopo da Varazze al català? La resposta a aquesta pregunta pot ajudar a entendre alguns dels trets característics d'aquesta versió en vernacle de l'obra del dominic genovés.

El *Flos sanctoum romançat*, un pont entre la tradició manuscrita i la revisió impresa

Des del punt de vista hagiogràfic, aquest símil de Bernat de Chartres que fem servir és anàleg a la història de sant Cristòfol. Amb la idea fixa de servir el senyor més poderós, el gegant Reprovat, que així es deia abans de la conversió, passà per diferents reis i, fins i tot, pel Dimoni fins que un ermità li obrí els ulls a Crist i decidí dedicar-se a ajudar els necessitats a travessar un riu d'una riba a l'altra, faena que li permetia consagrar la seua vida al seu senyor. Un dia se li presentà un nen que volia anar a l'altre costat, se'l posà als muscles i, segons anava avançant, li semblava que pesava com més va, més. Al cap i a la fi, sobre les espatles carregava el pes del món. I aquesta funció de crear ponts amb l'ajuda d'un gegant com sant Cristòfol, fins i tot, s'adiu més, metafòricament, al transvasament que es produeix entre la tradició manuscrita de la traducció catalana de la *Legenda aurea* i les edicions impreses mitjançant els dos incunables, i que podem esbrinar a través de tres tipus d'exemples: els capítols afegits a l'obra original de Varazze, els canvis en l'estructura organitzativa ideada per l'autor i les revisions que incorporen les edicions de 1494 i 1490-1496, que anomenaré I^1 i I^2 respectivament.[8]

Els capítols afegits: el cicle litúrgic es completa

Gràcies a l'estudi ecdòtic de Maggioni (1995),[9] sabem que la *Legenda aurea* comptà almenys amb dues redaccions. La primera, que no es pot datar amb exactitud, la podríem situar cap al 1260, quan Iacopo da Varazze era prior d'Asti i encara no havia obtingut cap càrrec de rellevància dins de l'orde de Predicadors. Posteriorment, anà revisant-la, corregint-la i afegint-ne noves dades fins a la seua mort el 1298, moment en què podem datar la versió definitiva de l'obra, ja com a arquebisbe de Gènova. Encara que parlem, doncs, de dues versions, la confecció de l'obra es pot entendre com un *work in progress* que es desenvolupà al llarg de la seua vida i del

8. Aquesta nomenclatura respon a l'edició crítica que presentàrem en la tesi (Càmara 2013). A l'imprés de 1494 correspon l'abreviatura I^1, ja que es tracta del text base, més complet i extens que el de 1494-1496.
9. De manera més resumida, Maggioni ha tractat el tema en altres treballs, *vid*. per exemple la introducció a la seua traducció a l'italià de l'obra (Varazze 2007: XXI-XXIX).

qual coneixem els diferents progressos.[10] Açò, evidentment, n'afectà la transmissió en llatí i en les diferents llengües en les quals es traduí.

La *Legenda aurea*, com s'ha dit adés, ordena el contingut a partir del calendari litúrgic cristià, que s'inicia en l'Advent. En el pròleg, Varazze hi explica la divisió del temps eclesiàstic al llarg de l'any, base simbòlica damunt de la qual construeix la macroestructura que organitza les diverses vides i festivitats de l'obra: temps de desviació, temps de renovació, temps de reconciliació i temps de peregrinació. Certament, aquesta és una disposició enginyosa que els llegendaris abreujats aprofiten, ja que permet una reactualització temporal de l'obra de forma cíclica i continuada. Tanmateix, aquesta estructura marc no és cap innovació, es feia servir des d'antic en martirologis, himnaris o breviaris. La novetat està a fer confluir en aquestes obres un munt considerable de referents i materials anteriors organitzats en un sistema de fàcil consulta per als predicadors, en primera instància, i per als lectors devots, en segona.

Iacopo da Varazze escriu 178 capítols, dels quals 23 estan dedicats a celebracions litúrgiques relacionades amb la vida de Crist o de Maria (Anunciació, Advent, Nativitat, Circumcisió, Epifania, Purificació, Passió, Resurrecció, Assumpció, etc.), al culte de la Creu i a festes eclesiàstiques (Tots Sants, Ànimes, Dedicació de l'Església, etc.), i la resta, a festes del santoral romà més generalitzat, repartides majoritàriament entre apòstols, màrtirs, verges i confessors del segle I al VII i alguns sants del XIII, amb una llacuna de cinc segles que reflecteix la tendència *arcaïtzant* en la selecció. L'autor es decanta per un model de santedat que privilegia la cerca del martiri i, per aquest motiu, la major part de vides de sants que arreplega corresponen a morts per la fe dels primers segles del cristianisme. Fins i tot, entre els sants més acostats cronològicament a l'autor, hi ha aquesta preferència, com són els casos de sant Tomàs de Canterbury o de sant Pere Màrtir (Boureau 1984: 38-39).

L'èxit de la *Legenda aurea*, juntament amb la macroestructura *in circulum anni* que presenta, féu que en les còpies i traduccions de l'obra s'incorporaren des de ben prompte vides afegides anònimes que seguien l'estil abreujat del gènere i que acostaven els diferents testimonis a la devoció local. D'aquesta manera, una de les característiques que havia ajudat a la difusió arreu d'Europa d'aquest llegendari, la universalitat del calendari litúrgic, estava al darrere de la creació d'un santoral local divers que s'afegia a l'ordenació de l'obra original, la completava i l'adaptava per als fidels. Aquestes vides suplementàries, al seu torn, ajudaren a difondre dins dels seus territoris cada una de les tradicions manuscrites que s'anaven creant.

10. En paraules de Maggioni: «Secondo la nostra ipotesi esistono almeno due redazioni della *Legenda aurea* che sono da considerarsi d'autore. Il passaggio da una redazione all'altra sembra essersi svolto progressivamente, man mano che l'autore veniva a conoscenza di dati o di *exempla* che riteneva potessero essere utilmente inseriti nella sua opera» (1995: 102). Aquest autor anomena LA1 al primer estat de redacció i LA2, al segon.

En el cas la de traducció catalana, i al llarg de la transmissió baixmedieval, s'incoporen diverses vides que arriben fins als incunables. En aquest sentit, I^1 i I^2 arrepleguen un conjunt de capítols afegits que no trobem en cap de les redaccions de l'obra de Varazze i que provenen de la tradició manuscrita catalana:

— *La vida de sancta Bàrbara* (IV): B, V[11]
— *La vida de sancta Coloma* (XV): V
— *La vida de sanct Brandà* (XIX): E, V
— *La vida de sancta Eulària verge* (XXXIX) i *La translatió de sancta Eulària* (XL): B, E, V
— *La vida de sancta Quitèria* (LXXIII): E, V
— *La vida de sanct Guillem* (LXXV): V
— *La vida de sanct Anthoni de Pàdua* (LXXX): V
— *Sanct Feliu e sanct Cugat màrtirs* (C): E, V
— *La vida de sanct Feliu de Gerona* (CVI): P, B, E, M,[12] V
— *La vida de sancta Clara* (CXVI): V
— *La vida de sancta Tecla* (CXLII): V
— *La vida de sanct Narcís de Gerona* (CLVI): P, B, V
— *La vida de sanct Pons* (CLXXXII): E

A banda d'aquestes vides, amb les quals s'actualitza el calendari amb devocions pròpies dels territoris catalanoparlants (com ara, santa Eulàlia, sant Feliu, santa Tecla o sant Narcís) o amb sants que acabaren popularitzant-se, però que no trobem en la *Legenda aurea* (és el cas, per exemple, de santa Clara o sant Antoni de Pàdua), I^1 incorpora alguns capítols inexistents en els manuscrits precedents conservats:

— *La vida de sanct Pafunci* (CLXXVII)
— *La vida de sanct Pafunci hermità* (CLXXVIII)[13]
— *La vida de sancta Susanna* (CLXXXIII)
— *La hystòria de la gloriosa verge sancta Praxedis, cors sanct de la ciutat de Mallorques* (CLXXXIX)
— *La vida de sanct Bernardí* (CXC)
— *La vida de la benventurada sancta Katherina de Sena* (CXCI)[14]

11. Entre parèntesis i en xifres romanes, s'indica el número del capítol en I^1; les lletres majúscules fan referència als manuscrits en què també trobem la vida afegida.
12. Aquest manuscrit no incorpora cap capítol afegit, llevat d'aquest, fet que caldria estudiar més detingudament.
13. Encara que l'epígraf siga semblant al de la vida anterior, aquesta està dedicada a santa Eufrosina.
14. És interessant comprovar com la major part dels capítols que I^1 aporta i suma a la tradició anterior se situen al final de l'obra com un suplement que encara no ha entrat a formar part de l'estructura cíclica.

I l'altre incunable (I^2), a més a més, hi afegeix de collita pròpia:
— *De sant Amador*[15]
— *De santa Brígida*
— *De sanct Vicens Ferrer*
— *De sant Onoffre*
— *La vida de sant Roch*

Aquests nous capítols que apareixen en els primers impresos catalans del *Flos sanctorum*, a diferència dels que provenen de la tradició manuscrita, incorporen també la modernització del santoral amb algunes vides que superen la cronologia de l'obra de Iacopo da Varazze (com ocorre amb santa Caterina de Siena, sant Vicent Ferrer o sant Roc). Tots aquests capítols addicionals dels incunables es traspassen, sense anar més lluny, a l'edició de 1514, que els arreplega tots. En aquest sentit, I^1 i I^2 afegeixen nou material textual desconegut amb anterioritat que acaba per fixar-se posteriorment, com demostra l'aparició en la primera publicació cinccentista.

Una obra amb una estructura que es desborda

En l'organització cronològica dels capítols al llarg del cicle litúrgic anual trobem un dels trets que més diferencia els incunables respecte de la *Legenda aurea*, ja que n'hi ha dèsset desplaçats del lloc que haurien d'ocupar segons la data de la festivitat, que Varazze segueix fidelment. En alguns casos, podem trobar alguna explicació, com ara en la vida dels set germans dorments, que apareix, per analogia, darrere de la dels set germans; la de santa Marta, darrere del de la seua germana santa Maria Magdalena; o el de sant Eustaqui, la celebració del qual l'autor situa l'1 de novembre i els incunables el 20 de setembre.[16] En aquests exemples, per contra, els manuscrits P, B, E, M i V segueixen l'ordre establert en la *Legenda aurea*, cosa que no fa l'edició de 1514, que reprodueix la disposició dels incunables.

D'altra banda, observem també canvis que creen un conjunt de vides amb una temàtica determinada. En aquest sentit, el grup de capítols dedicats als Pares del desert amb què Varazze tanca l'obra es veu completat amb el desplaçament i la inclusió d'altres sants i santes penitents afins.[17] A banda d'incorporar un

15. També trobem aquesta vida en el manuscrit V; però hem decidit posar-la en aquest llistat perquè quedaran més clares les diferències entre els incunables.
16. La data de celebració primigènia era l'1 de novembre i, posteriorment, quan s'instituí la festivitat de Tots Sants, el 2. A partir del segle VIII, apareix ja en alguns calendaris el 20 de setembre, data que finalment esdevingué universal. La *Legenda aurea*, doncs, es decanta per col·locar la vida en la data més antiga i, en canvi, el *Flos sanctorum* per situar-la en la més moderna i que devia ser en la qual tenia lloc la commemoració a finals ja del segle XV.
17. En paraules de Maggioni: «Iacopo costituisce alla fine della *Legenda aurea*, in corrispondenza della conclusione dell'anno liturgico, una sorta di appendice senza alcun rapporto con il calendario. C'è sicuramente una relazione con il XVI libro dello *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais, in cui sono stati raccolti i santi di cui non si avevano notizie esatte riguardo all'epoca

capítol dedicat a sant Pafnuci, es recull una vida dedicada a santa Eufrosina, que s'uneix a la de santa Teodora, santa Tais i santa Pelàgia, que es mouen a la part final, amb la qual cosa es crea un grup femení com a contrapunt i complement al conjunt de capítols extrets de les *Vitae Patrum*. Algunes d'aquestes dones, a més a més, coincideixen, com si es tractara d'una mena de subgrup, en el transvestisme masculí, que els serveix per a fugir del món i perseverar en el seu ascetisme, com és el cas de santa Eufrosina, santa Teodora o santa Pelàgia.[18] Aquesta disposició es transvasa de nou a l'edició de 1514, que la copia.

La vida de sanct Pastor	LA 171
La vida de sanct Johan abat	LA 172
La vida de sanct Moysés abat	LA 173
La vida de sanct Arseni	LA 174
La vida de sanct Agathon abat	LA 175
La vida de sanct Pafunci [*sic*]	Varazze no inclou una vida dedicada a sant Pafnuci en la LA
La vida de sanct Pafunci [*sic*] hermità	Encara que l'epígraf esmente sant Pafnuci ermità, del qual ha tractat la vida anterior, el capítol narra la vida de santa Eufrosina. Varazze no inclou una vida dedicada a santa Eufrosina
La vida de sancta Theodora	LA 88
La vida de sancta Thaycís	LA 147
La vida de sancta Pelàgia	LA 146

Cal afegir-hi, endemés, una omissió gens anecdòtica en I[2], que no arreplega un dels capítols fonamentals dins del cicle litúrgic, el de la Passió, tret que es trasllada a la resta d'edicions del XVI. Aquest buit sorprenent se supleix en els impresos de 1524, 1547 i 1576 amb un suplement afegit de textos a l'inici dels volums, en el qual trobem alguns escrits apòcrifs (com ara, la carta de Lèntul que descriu la fesomia de Crist) o un fragment de Gerson.

Tot plegat ens indica que, encara que el cicle litúrgic que organitza l'obra és una estructura amb un ordre predeterminat (amb la qual cosa, qualsevol afegit, com hem vist en l'apartat anterior, té un lloc específic segons la data de celebració), això no obsta perquè hi haja petites alteracions que modifiquen l'ús devocional de l'obra.

della loro vita, gran parte dei quali venivano proprio dalla tradizione delle *Vitae Patrum*» (Varazze 2007: 1705).

18. No són els únics casos de transvestisme femení que hi ha a la *Legenda aurea*. És el cas, per exemple, de la vida de santa Marina, que no ha sigut desplaçada fins al final de l'obra, com sí que ha passat amb santa Teodora o amb santa Pelàgia.

A la cerca del text perdut: les revisions

A banda dels suplements afegits i dels canvis que es produeixen en la disposició de les diverses parts de l'obra, també trobem en els incunables modificacions que afecten el contingut dels capítols i que suposen una revisió conscient del text que presenta la *Legenda aurea* o del que ha transmés la tradició catalana manuscrita.[19] Concretem aquestes innovacions, pel que fa a la fidelitat amb l'obra de Iacopo da Varazze, en la substitució completa del contingut d'alguns dels capítols; i, quant al tractament de la versió catalana que ha pervingut als incunables, en les correccions que hi introdueixen a partir d'una font llatina del llegendari, encara que no sistemàtiques.[20]

1) *Vides divergents*. En unes poques vides trobem que, a pesar d'estar incloses en la *Legenda aura*, els incunables catalans s'allunyen d'aquesta font i transmeten un text diferent. El cas més curiós és el del capítol dedicat a sant Pau Ermità, en què se substitueix l'abreujament que ofereix el llegendari de Varazze per una traducció completa de la mateixa font que fa servir el dominic: la *Vita Pauli* de sant Jeroni. En la vida de santa Marina verge observem que es tracta d'una versió diferent de la continguda en la *Legenda aurea*, ja que sembla que segueix aquesta narració, però la història està més desenvolupada i conté més detalls.[21] El cas de la vida de sant Pastor és diferent d'aquests dos. És cert que el contingut hi apareix més sintetitzat, però la característica que fa que es distancie de la versió de Varazze és que es presenta un altre ordre dels episodis interns. De tota manera, cal deixar ben clar que la dependència de contingut amb la font és clara.

En tots aquests exemples l'edició de 1514 coincideix amb els incunables; en canvi, els manuscrits P, B, E, M[22] i V són fidels a la *Legenda aurea*, fet que constata que la innovació és un tret específic dels impresos.

2) *Revisions esporàdiques*. Al llarg del text dels incunables del *Flos sanctorum* podem resseguir diverses correccions de la traducció que difonen els manuscrits anteriors, en les quals s'aporten solucions que, d'alguna manera, s'acosten més

19. El nostre objectiu no és oferir una llista exhaustiva de revisions, cosa per a la qual caldria oferir una col·lació sistemàtica del text dels incunables amb els manuscrits anteriors i amb la font llatina, sinó un conjunt d'exemples que demostren l'existència d'aquests canvis.

20. Fem servir l'edició crítica que Maggioni fa de la *Legenda aurea* (Varazze 2007) per a veure les diferències amb els incunables catalans, encara que açò sempre és limitat. Com ens ha fet veure el mateix Maggioni, el seu treball ha consistit a elaborar una versió *ideal* reconstruïda de la segona redacció (LA2) d'una obra de transmissió excessivament complexa. Sense conèixer els testimonis llatins locals, tasca que sobrepassa de molt aquest treball, no podem arribar a assegurar d'on parteixen les innovacions.

21. Aquesta vida també apareix desplaçada fins al lloc que hauria d'ocupar santa Teodora (10 de juliol), al seu torn traslladada al grup dels Pares del desert. La data de celebració és el 18 de juny, però la convergència en l'argument de la vida entre santa Marina i santa Teodora potser està al darrere del desplaçament en el calendari que presenta el *Flos sanctorum*.

22. No conté la vida de sant Pastor, ja que la part final del testimoni no s'ha conservat.

a la font llatina o, si ho volem dir d'una manera més matisada, a una altra opció dins de la complexa transmissió de la *Legenda aurea*. No és un fet ni de lluny sistemàtic, però és cert que el curador del contingut que arreplega I^1 i I^2 consulta algun testimoni de l'obra de Varazze que li permet ampliar el text sense eixir-se realment de la tradició relacionada amb aquest llegendari.[23] Els canvis introduïts, com calia esperar, es transvasen a l'edició de 1514, que incorpora la modificació.

Trobem diversos tipus d'exemples.[24] En primer lloc, les revisions que completen fragments tot aprofitant la informació que aporta la versió de la *Legenda aurea* que es fa servir per a la col·lació amb el text català. D'aquesta manera, en la vida de sant Pere es diu:

LA 84, 167-170	P (=BEMV)	I^1 (=I^2, 1514)
Cumque hoc fratribus retulisset, a ministris Neronis capitur et prefecto Agrippe presentatur. Factaque est eius facies sicut sol. Cui dixit, ut ait Linus: «Tune es ille […]	E con él o recomtés als frares, los ministres d'En Neró lo preyren e fo liurat al pretor, qui avia nom Agripe, al qual dix: «¿No est tu aquel […]	E, com ell ho recomptàs als frares, los missatgers d'en Neró lo prengueren e fonch liurat al pretor, qui era nomenat Agrippa, e la sua cara fonch feta resplandent axí com lo sol, segons que diu Linus. E dix-li Agrippa: «No est tu aquell […]

Evidentment, la versió d'I^1 no és completament fidel i presenta lectures errònies (com la de *ministris* > *missatgers*), potser degudes a una variant ja existent en el testimoni llatí o a una mala lectura dels incunables. La redacció sintètica dels manuscrits es pot prendre com una evidència de l'abreujament del que fa gala sovint la traducció catalana,[25] encara que açò no es pot donar com a definitiu sense conéixer la font original emprada per a elaborar la versió en aquesta llengua.

Un altre exemple d'aquesta revisió amb l'objectiu de presentar un text més fidel al que ofereix Varazze, encara que amb variants del tot normals (en aquest cas omissions d'alguns detalls), és el que llegim en el capítol del Naixement de la Mare de Déu:

23. Cal indicar que I^1 i I^2 depenen d'un arquetipus comú, ja que presenten errors separatius entre si que fan que no siga l'un model de l'altre (Càmara 2013: LXI-LXIII).

24. Com a representant dels manuscrits catalans, citem P (editat en Voragine 1977); els fragments d'I^1 provenen de l'edició de Càmara: 2013.

25. Aquest tret característic ha estat analitzat per Puche en el cas de la vida de santa Maria Magdalena, i arriba a concloure que l'adaptació catalana: «Muestra una marcada tendencia hacia la abreviación y omisión de detalles narrativos, desde la supresión de términos aislados hasta el drástico resumen de largos pasajes latinos» (2012: 186).

LA 127, 66-67	P (=BEMV)	I^1 (=I^2, 1514)
Virgo autem cotidie in omni sanctitate proficiens et ab angelo cotidie uisitabatur et uisione diuina cotidie fruebatur. Ait autem Ieronimus in quadam epistola ad Cromatium et Heliodorum quod beata uirgo hanc regulam sibi statuerat, ut a mane usque ad tertiam orationibus insisteret, a tertia usque ad nonam textrino operi uacaret, a nona usque uesperas ab oratione non recedebat quousque angelus apparens escam sibi dabat.	Enaprés la Verge fo molt perfeyta en santedat, e era tot dia visitada per los àngels e usava tot dia de Déu.	Aprés, la Verge era molt perfeta en sanctedat, e era tots jorns visitada per àngels e tots dies havia de la visió de Déu. Car, segons que diu sant Hierònim en una epístola, que la Verge Maria servava aquesta regla: que de matí fins a tèrcia fahia oració, e de tèrcia fins a nona texia e de nona fins que l'àngel apparia, qui li portava vianda per son menjar, tostemps stava en oració.

Hem comentat suara (nota 10) que la *Legenda aurea* presenta dues redaccions d'autor (LA1 i LA2) que, en realitat, suposen dos estadis d'elaboració i reelaboració més o menys continuada, l'inicial i el final. Aquest fet complica la transmissió del llegendari, ja que cal establir a quin grau pertany cada testimoni dins d'aquest procés creatiu. Aquesta característica de l'obra de Varazze afecta també la transmissió del text en les llengües vernacles,[26] com podem comprovar en aquest exemple de revisió gens comuna que trobem en el capítol de l'Epifania:

LA 14, 162	P (=BEMV)	I^1 (=I^2, 1514)
LA1: Horum corpora Mediolani in ecclesia que nunc est ordinis nostri, scilicet fratrum predicatorum, quiescebant, sed nunc Colonie requiescunt.	los corses dels quals solien jazer a Milà en la esgleya que ara és de l'orde dels Preÿcadors, mas arajasen en la ciutat de Colònia	
LA2: Nam eorum corpora primo per Helenam, Constantini matrem, reperta et in Constantinopolim translata, postea per sanctum Eustorgium Mediolanensem archiepiscopum perducta, ultimo per Fridericum imperatorem cum Mediolanum cepit in ColoniamTheutonie super Rhenum sunt delata, ubi in magna reuerentia et populi deuotione coruscant		Los cossos d'aquests tres reys, primerament, per sancta Elena, mare deConstantí, emperador de Roma, foren presos e posats en Constantinòpoli; e, aprés, per sant Eustòrgio bisbe són trasladats en Milà; e per lo emperador Henrich,d aprés que hac subjugat Milà, foren presos e aportats en Colònia, sobre lo riu, on fan grans miracles e són conservats ab gran honor e reverència.

26. La filiació del text català que transmeten els incunables del *Flos sanctorum* amb alguna branca o testimoni de la tradició de la *Legenda aurea* no és gens fàcil d'establir per la dificultat que planteja la història textual de l'obra de Varazze. L'única conclusió més segura, en tot cas, és la major fidelitat a l'estadi de redacció que transmet el manuscrit llatí E, cosa que explicaria, en part, la barreja de solucions de la primera i la segona redacció de l'obra que es constata en la traducció (Càmara 2013: LXV-LXVII).

Aquest tipus de correccions que cerquen una major fidelitat amb la *Legenda aurea*, són exclusives dels impresos? Aquesta qüestió es planteja quan trobem un fragment com el següent, que pertany al capítol de l'Assumpció:

LA 115, 6-7	P (=BEV)	I^1 (=M, I^2, 1514)
Die igitur quadam dum in filii desiderium cor uirginis uehementer accenditur, estuans animus commouetur et in exteriorem lacrimarum abundantiam excitatur; cumque ad tempus subtracti filii equanimiter non ferret subtracta solacia, angelus cum multo lumine.	Fo un dia que era hac tran gran desig del seu Fil, perquè li aparec un àngel ab mot gran resplandor.	E un dia, axí com fonch venguda de cercar los sanctuaris del seu fill, li vench tan gran desig de Jesuchrist que lo seu cor ne fonch molt mogut a plorar, per ço com no·s podia més comportar de la companyia del seu fill Jesuchrist. Per què, encontinent, li apparegué un àngel molt resplandent.

Ara mateix, sense un *stemma codicum* tancat que establisca la filiació entre els diversos testimonis de la traducció catalana de la *Legenda aurea*, no podem explicar per què el manuscrit M s'alinea en aquest exemple amb els incunables (encara que amb matisos, ja que omet alguns detalls que sí que apareixen en els impresos). M consulta esporàdicament una altra versió de la font llatina que, en aquest cas, coincideix amb la solució que dóna el *Flos sanctorum romançat*? O entre M i l'arquetipus d'I^1 i I^2 hi ha una relació més profunda que els fa pertànyer a la mateixa família o branca? Cap la possibilitat que la revisió del text no siga un fet exclusiu dels incunables? Totes aquestes preguntes només podran tenir resposta si continuem en el camí d'aprofundir en la transmissió i de desenvolupar el treball de col·lació. El que sí que queda clar és el fet que la tradició impresa catalana de la *Legenda aurea* aporta una revisió del text amb l'objectiu d'oferir una versió més completa i fidedigna.

Conclusions

La *Legenda aurea* fou una obra d'una fortuna excepcional entre mitjan segle XIII i el Concili de Trento (1545-1563), moment a partir del qual fou bandejada perquè era massa permissiva en alguns aspectes de la creença i la devoció. Es copià en el llatí original i es difongué ràpidament com una font imprescindible per a la devoció; però també es traduí aviat, com en el cas del català. Aquesta versió, que ens ha pervingut en cinc manuscrits, dos incunables i sis edicions, ajudà a estendre el llegendari entre els cercles laics de la societat de l'època fins que esdevingué una obra devocional de referència, la influència de la qual afectà la literatura, el teatre i l'art.

Entendre la transmissió d'una obra amb tant d'èxit, i amb una extensió gens menyspreable, elaborada en un procés de redacció continuat, és sempre molt complex; però l'estudi que se'n deriva pot ser realment apassionant. En el cas de la traducció catalana, el text arreplegat pels diversos testimonis manuscrits és el

mateix, amb les aportacions específiques i les variants pròpies de cada còdex. Els incunables també reprodueixen aquesta mateixa versió, però tot introduint-hi algunes modificacions que afectaran el devenir del text.

1) La inclusió de nou capítols que completen el cicle litúrgic amb sants més vinculats al territori o als interessos de qui feia la còpia era un fet del tot normal que permetia l'organització en *circulum anni* de l'obra de Varazze. En aquest sentit, els incunables n'incorporen catorze de la tradició anterior, però en fan una aportació d'onze, entre els quals es troben sants que sobrepassen el límit cronològic del segle XIII, respectat fins a aquell moment.

2) L'ordre és marcat pel calendari litúrgic cristià i, per tant, no comporta massa innovació. Tant és així que les vides afegides que no se situen en la data de celebració que els correspon passen a formar part d'un suplement posterior a l'últim capítol, dedicat a la consagració de les esglésies. A pesar d'aquesta estructura preestablerta i fixa, els incunables la trenquen de manera sobtada i conscient en alguns capítols, com en el cas de sant Eustaqui, en què s'actualitza la data de la commemoració. Però trobem l'exemple més simptomàtic en la voluntat de completar l'apèndix que Varazze dedica als Pares del desert amb dues vides noves i amb el trasllat d'un conjunt de santes que s'assimilen al model de les *Vitae Patrum* (que ben bé podríem denominar les Mares del desert).

3) Finalment, la tercera aportació dels incunables a la tradició catalana té a veure amb el contingut. I en aquest cas podem destacar, d'una banda, la substitució del text d'algunes vides, com per exemple la de sant Pau Ermità, en la qual es tradueix directament la font que fa servir Varazze per elaborar el capítol abreujat; i, d'una altra, les revisions que el curador d'I^1 i I^2 aporta a partir de la consulta d'una còpia de la *Legenda aurea* amb l'objectiu d'ampliar o millorar la versió transmesa pels manuscrits.

Tot plegat confirma la importància dels incunables del *Flos sanctorum romançat*, dins del procés de difusió en català de l'obra de Iacopo da Varazze, com a pont entre les còpies manuscrites i els impresos cinccentistes: arrepleguen una tradició secular, però aporten un conjunt d'innovacions que transvasen a les edicions posteriors, representades en aquest treball, com hem pogut veure, per la primera, la de 1514. Caldrà estudiar amb més deteniment la consolidació d'aquests canvis en els testimonis que s'estenen al llarg del segle XVI, ja que algunes d'aquestes publicacions presenten al seu torn revisions; però això sobrepassa les intencions de l'article.

Bibliografia

Boureau, Alain, *La Légende Dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine († 1298)*, París, Les Editions du Cerf, París, 1984.

Càmara-Sempere, Hèctor, *El Flos sanctorum romançat. Edició crítica dels dos incunables catalans de la Legenda aurea de Jacobus de Voragine*, tesi doctoral inèdita, Alacant, Universitat d'Alacant, 2013.

García Sempere, Marinela, «Algunes dades sobre els manuscrits de la versió catalana de la *Legenda aurea*», *Medievalia*, 18/2, 2015, 155-178.

Maggioni, Giovanni Paolo, *Ricerche sulla composizione e sulla transmissione della «Legenda aurea»*, Florència, Sismel, 1995.

—, «Riletture e rescriture agiografiche del xiii secolo: i leggendari abrreviati», en García Sempere, Marinela, Llorca Tonda, M. Àngels (eds.), *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, col. «Symposia Philologica», 2012, 11-34.

Puche, Carmen, «La vida de Maria Magdalena en la *Legenda Avrea* de Iacobvs de Voragine y en *Vides de sants rosselloneses*: un estudio comparativo», *Revista de Filología Románica*, 29, 1, 165-188.

Sabaté, Glòria, Soriano, Lourdes, Avenoza, Gemma (2012), «Vides de sants en manuscrits incomplets i membra disiecta, o com completar el nostre coneixement del que foren les biblioteques antigues», en García Sempere, Marinela, Llorca Tonda, M. Àngels (eds.), *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, col. «Symposia Philologica», 2012, 33-63.

Varazze, Iacopo da, *Legenda aurea*, edició i traducció a l'italià de Giovanni P. Maggioni, Florència, Edizioni del Galluzzo - Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini - Biblioteca Ambrosiana, 2007.

Voràgine, Jaume de, *Llegenda àuria*, Nolasc Rebull (ed. i intr.), Olot, 1976.

Voragine, Jacobus de, *Vides de sants rosselloneses*, 3 vols., Ch. S. Maneikis Kniazzeh, E. J., Neugaard i J. Coromines (eds. i intr.), Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1977.

CC BY

Um legendário à saída de Trento (Frei Diogo do Rosário, 1567)

Cristina Sobral
csobral@campus.ul.pt
Universidade de Lisboa

Recepción: 06/12/2016, Aceptación: 10/01/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumo
Depois do *Flos Sanctorum* de 1513, o primeiro legendário *per circulum anni* que se publicou em português foi a *Historia das vidas e feitos heroicos e obras insignes dos sanctos* (Braga, Antonio de Mariz, 1567). Apenas quatro anos passados sobre o encerramento do Concílio de Trento e antes mesmo do breviário reformado (1568), o novo legendário foi cometido por Fr. Bartolomeu dos Mártires, Arcebispo de Braga, Primaz das Espanhas e assistente em Trento, ao dominicano Fr. Diogo do Rosário, com o explícito objectivo de substituir as «historias das vidas dos sanctos» que andavam «impressas em vulgar» e que continham «algũas cousas muy incertas e apocriphas» (Fr. Diogo do Rosário, no «Proemio»). Procura-se mostrar alguns dos critérios que presidiram à constituição deste legendário, avaliar as relações que ele estabelece com a tradição medieval e hispânica representada pelo *Flos Sanctorum* de 1513 e saber em que medida foram acolhidas as recomendações de Trento e se elas se reflectem ou não num progressivo «estreitamento» do discurso hagiográfico.

Palavras-chave
hagiografia; Trento; legendário; *Flos Sanctorum*

Abstract
A legendary after Trento (Frei Diogo do Rosário, 1567)
After the *Flos Sanctorum* of 1513, the first legendary *per circulum anni* published in Portuguese was the *Historia das vidas e feitos heroicos e obras insignes dos sanctos* (Braga, Antonio de Mariz, 1567). A mere four years after the Council of Trent's closing and even before the reformed breviary (1568), the new legendary was ordered by Friar Bartolomeu dos Mártires, Archbishop of Braga, Primate of Hispania and a participant of

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.245

Trent, to the Dominican Friar Diogo do Rosário, with the explicit goal of replacing the histories of the lives of saints that were printed in Portuguese and which contained some very uncertain and apocryphal matters (Friar Diogo do Rosário, in "Proemio"). This paper attempts to demonstrate some of the criteria that presided over the making of this legendary and to evaluate the connections it establishes with the medieval and Hispanic tradition represented by the *Flos Sanctorum* of 1513. It also aims to ascertain the manner in which the Trent recommendations were received and whether or not they reflect a progressive narrowing of the hagiographic discourse.

Keywords
hagiography; Trent; legendary; *Flos Sanctorum*

Um legendário em 1567

É costume considerar, no panorama da hagiografia portuguesa, o reinado de D. Manuel (1495-1521) como uma fronteira, uma arrumação do diversificado mundo religioso medieval, oposto ao «progressivo encerramento decorrente do Concílio de Trento, que entre nós teve uma pronta recepção» (Rosa 2000: 346). No âmbito hagiográfico, ela materializa-se na publicação, em 1567, de um novo legendário, antes mesmo do breviário reformado (1568).

Presente no seu terceiro período (1562-1563), o arcebispo de Braga Fr. Bartolomeu dos Mártires (1514-1590) foi uma das figuras de destaque no Concílio de Trento (Jedin 1981: 64-65, 74, 107, 130-1, 220, 235, 261, 272, 274, 292; Barbosa 1991: 33-38), onde defendeu a exemplaridade dos prelados, cujas virtudes principais são pobreza e eficácia na assistência pastoral e cuja instrução deve ser assegurada. O retrato do bispo ideal que desenhou no seu *Stimulus Pastorum* (Barbosa 2003: 41) serviu de inspiração a S. Carlos Borromeu e aos padres conciliares para a aprovação de medidas sobre a redução de benefícios eclesiásticos, a obrigação de residência dos bispos e a criação de seminários diocesanos.

Fr. Bartolomeu participou na aprovação dos decretos sobre a veneração de imagens e dos santos. Como é sabido, o Concílio responde às questões colocadas pelo luteranismo afirmando que a invocação dos santos é boa e útil e que as suas relíquias são dignas de veneração (*Canones, et Decreta…* 137; Jedin 1981: 279). As imagens conservam a função pedagógica que a Idade Média lhes atribuíra: são úteis na pregação porque lembram aos fiéis os benefícios divinos e suscitam o desejo de imitação (*Canones, et Decreta…* 137v; Jedin 1981: 280). Por isso mesmo não podem conter erros nem representar objetos profanos ou imorais e devem abster-se do insólito. Novos milagres e novos cultos devem ser encarados com prudência e exigem aprovação episcopal (*Canones, et Decreta…* 138v). Quanto à reforma do breviário e do missal, o Concílio cometeu-a ao papa, mas deixou consignadas orientações: eliminação de elementos nos prefácios, sequências, hinos e hagiografias procedentes da piedade privada e dos claramente lendários, diminuição das festas dos santos, das missas votivas e de defuntos, a favor do antigo calendário romano, rubricas com caráter obrigatório geral (Jedin 1981: 370).

A publicação em Portugal dos decretos conciliares é quase imediata (1564) e Fr. Bartolomeu dos Mártires não perde tempo em prover o seu clero dos instrumentos necessários para a reforma. Assegura a instrução com o primeiro seminário bracarense e, no mesmo ano em que regressa a Portugal, faz imprimir um novo *Cathecismo ou doutrina christãa…* (Ferreira 1924: II, 191). No ano seguinte recorre à colaboração de Fr. Diogo do Rosário, seu confrade dominicano, para a publicação de uma *Summa caietana tresladada em portugues*. Dois anos depois é a vez do novo legendário, compilado pelo mesmo colaborador: *Historia das vidas & feitos heroicos & obras insignes dos sanctos*. Organizado *per circulum anni*, em dois volumes, os seus princípios são expostos no *Proemio* (páginas não numeradas):

> ¶Nota pio leitor que nas historias das vidas de sanctos que andam impressas em vulgar, ha y muitas falhas: e hũa he, que trazem escriptas algũas cousas muy incertas e apocriphas. Polo que pareceo bem ao senhor Arcebispo que ja que se auia de imprimir este liuro, fosse reuisto e emendado, como zeloso de todo bem e proueito as almas. […] Polo qual trabalhey quãto pude por lançar fora todo ho apocripho e duuidoso, e trazer diante hos lugares onde ho tirey, pera que com mayor gosto e credito leam as historias dos sanctos e se entreguem a elas. E principalmẽte trabalhey de seguir ho insigne varam e doctissimo Aloysio Lipomano bispo Ueronense, a quem a ygreja deue honra e louuor por suar tanto por este negoceo tam importante, mayormente nestes nossos tempos tam perigosos.
> Ajuntey tambem muitas vidas de sanctos que tee agora nam vieram a luz na nossa lingoa Portugues: e muitas tambem deixey de traduzir (nam sem grande dor da minha alma): porque presumir de por em breue volume a infinidade dos bẽaueturados que a ygreja tẽ, seria notoria temeridade […]
> ¶Reparti este liuro em duas partes, por que se fosse grande volume se pudesse encadernar cada hũa per sy […]

A bondade dos exemplos dos santos, tal como Fr. Diogo a apresenta, segue os princípios de Trento e continua a tradição medieval. Tal como as imagens, as vidas

dos santos são úteis como matéria predicável e, em geral, na exortação pastoral, porque acendem e inflamam a seguir as passadas dos que conquistaram a glória. É por isso que a publicação da obra se integra naturalmente na série de instrumentos com que o Arcebispo de Braga deu execução à reforma tridentina. Quanto às «historias das vidas de sanctos que andam impressas em vulgar», elas são, inevitavelmente, aquelas que contém o chamado *Flos Sanctorum* de 1513 (Biblioteca Nacional de Portugal Res. 157 A; Bitagap Manid 1021). De facto, não há notícia atendível de nenhuma outra impressão de vidas de santos com a qual Fr. Diogo pudesse identificar o seu legendário a ponto de considerar que está a publicar o mesmo «liuro», «reuisto e emendado»[1]. O *Flos Sanctorum* de 1513 é, como se sabe, o representante português da tradição de traduções da *Legenda Aurea*, «nacionalizado» com adições de santos portugueses ou com culto muito difundido em Portugal, a partir da tradução castelhana do ramo da chamada Compilação B de traduções do legendário latino[2]. Constitui um elo da cadeia de transmissão da hagiografia de tradição medieval divulgada nas *legendae novae* criadas pelos dominicanos a partir do séc. xiii e, especificamente, de tradição hispânica, na medida em que incorpora textos hispânicos ou que tiveram especial acolhimento em área hispânica. Foi, portanto, precisamente este *corpus*, medieval e hispânico com adições portuguesas, que esteve sob a avaliação de Bartolomeu dos Mártires e do seu colaborador Diogo do Rosário, avaliação de que resultou um juízo condenatório por conter «algũas cousas muy incertas e apocriphas», carecendo, por isso, de emenda e revisão, e por ser lacunar, faltando-lhe «muitas vidas de sanctos que tee agora nam vieram a luz na nossa lingoa Portugues».

O conceito de apócrifo é, portanto, a pedra de toque da reforma do legendário e, nisto, concordante com os critérios de Trento. A duplicação redundante «incertas e apocriphas» esclarece o que está em causa. Apócrifo será aquilo que não pode ser tomado como certo, como verdadeiro; a falta de credibilidade decorre não tanto de uma qualidade intrínseca do objeto, verificável objetivamente, mas sobretudo da sua falta de validação por uma fonte autorizada. Está em causa a verdade histórica mas ela repousa essencialmente no reconhecimento da qualidade de quem a proclama. Os objetivos da reforma cumprem-se, portanto, com o anúncio de Fr. Diogo: «trabalhey quãto pude por lançar fora todo ho apocripho e duuidoso, e trazer diante hos lugares onde ho tirey». A certificação da verdade faz-se com a declaração das fontes, garantia do «credito» dos textos, e depende de um consenso que aprova a qualidade dos autores. O princípio assim exposto tem um modelo inspirador, «Aloysio Lipomano bispo Ueronense».

1. No mesmo ano de 1513 imprimiu-se em Lisboa O *Livro dos Mártires* (Lisboa, João Pedro Bonhomini de Cremona, Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, 36, BITAGAP manid 1028), tradução de parte da obra de Bernardo de Brihuega, mas a restrição do *corpus* aos mártires não admite que Fr. Diogo a identificasse com a sua *Historia das vidas dos santos*.

2. Sobre esta tradução e suas relações com o legendário português, v., por todos, a recente síntese de Aragüés Aldaz 2016.

Luís Lippomano (1500-1559) era conhecido do clero português, depois da sua estadia em Portugal em 1542 como núncio apostólico, com a missão de convidar os bispos portugueses a participar no concílio que então se preparava. A sua obra mais conhecida é uma coleção hagiográfica impressa em oito volumes sob o título *Sanctorum priscorum patrum vitae.* O terceiro volume foi dedicado ao rei D. João III de Portugal, o que permite supor que a corte portuguesa terá sido contemplada com a oferta ao menos desse volume (se não também dos anteriores). A principal motivação de Lippomano é vencer as críticas luteranas demonstrando a autenticidade do culto dos santos e, portanto, a sua legitimidade. A prova da autenticidade dos cultos faz-se demostrando a sua antiguidade e a antiguidade dos santos atesta-se com a antiguidade dos autores que sobre eles escrevem. Assim, é a finalidade apologética e contra-reformista que determina a estrutura e as características da compilação: o extenso *corpus*, formado entre os santos mais antigos, organiza-se por ordem cronológica e as fontes incluem o menológio de Simeão Metafraste e o martirológio de Adão de Viena, sendo a mais recente Bernardo de Claraval. Lippomano une à função apologética o objetivo de disponibilizar textos que podem servir para a instrução dos menos cientes, conferindo-lhes, pela escolha de autores aprovados e pela exclusão de apócrifos, a credibilidade que poderia eximir a hagiografia às suspeições luteranas (Boesch-Gajano 1990: 119-121). A compilação, usada por hagiólogos posteriores como Lourenço Surio, mereceu deles muitas críticas. Desde logo, a extensão do *corpus*, que obviava à sua fácil utilização, e a ordenação cronológica quebravam o laço de familiaridade que tradicionalmente a leitura hagiográfica mantinha com os leigos e com a leitura privada. Além disso, a preocupação com a antiguidade e a limitação do critério de seleção das fontes deixara de fora os santos modernos e os santos «nacionais» ou «locais», excluindo assim aqueles que mais facilmente podiam suscitar sentimentos de viva religiosidade (Boesch-Gajano 1990: 125-6). Por fim, uma censura à coerência: apesar do anunciado rigor do critério de seleção das fontes, é o próprio compilador que o infringe, excluindo textos do aprovadíssimo Simeão Metafraste que lhe pareceram fabulosos ou risíveis (Boesch-Gajano 1990: 127). Estamos, portanto, perante uma concepção de autenticidade, de historicidade, fundada não apenas na aprovação das fontes mas também no exercício de um juízo a que hoje chamaríamos crítico e que opera, provavelmente, pelo confronto entre a narrativa e o conhecimento empírico do real. Equivale isto a dizer que uma concepção historicista e racionalista da matéria hagiográfica parece emergir para se sobrepor à concepção essencialmente mitográfica da Idade Média. Talvez seja, todavia, cedo ainda para que ela se manifeste consistentemente.

É este o mestre evocado por Fr. Diogo e, por isso, são estes os princípios cuja aplicação podemos esperar. Porém, é muito provável que o frade português tenha em mente não os oito volumes das *Sanctorum priscorum patrum vitae* mas sim uma antologia que delas se fez em 1565, com o título *Historiae Aloysii Lipomani, episcopi veronensis de vitis sanctorum.* Desta síntese existe hoje um

exemplar na Biblioteca Nacional de Lisboa, proveniente de um Colégio regular de Coimbra, o que atesta a sua divulgação em Portugal. É difícil não notar que a antologia, em dois volumes tal como o legendário de Diogo do Rosário, se lhe assemelha também no título (*Historiae… vitis sanctorum* / *Historia das vidas… dos sanctos*). A dedicatória ao leitor esclarece que se pretende, sem descurar a importância da autoridade das fontes, preocupação magna de Lippomano, extrair dos oito volumes as vidas dos santos notáveis e especialmente as daqueles cujas festas são célebres, trazendo de novo à leitura comum santos familiares. Trata-se, portanto, de extrair da obra de Lippomano um verdadeiro legendário, devolvendo-lhe a portabilidade e recuperando o espírito da seleção dos melhores, as *Flores Sanctorum* medievais.

É neste enquadramento que surge o legendário de 1567. Resistindo à tentação de juntar mais vidas de santos do que recomendava a facilidade de utilização, continuando a tradição medieval de antologias portáteis, cujos textos são ordenados segundo o calendário litúrgico, de forma a ocupar um espaço cativo na vida quotidiana dos que sabem e podem ler, Fr. Diogo do Rosário propõe-se rever e emendar a tradição, soprando-lhe os ventos reformadores do método bebido em Luís Lippomano e da orientação tridentina do seu patrono Bartolomeu dos Mártires. O público-alvo não são apenas os que buscam matéria predicável mas todos aqueles que tradicionalmente leem o *Flos Sanctorum*, e que agora devem reformar o seu «gosto» com o «credito» assegurado pelas *auctoritates*.

O *corpus* do legendário (*Ajuntey… muitas vidas de sanctos… e muitas tambem deixey de traduzir*)

Como se operou a revisão e quais foram os seus resultados práticos? Em que se distingue o *corpus* aprovado em 1567 daquele que se lia impresso desde o início do século e manuscrito no anterior? As respostas só podem cabalmente resultar de um estudo aprofundado do legendário. Analisarei aqui alguns aspetos que podem constituir um primeiro contributo.

Importa conhecer, em primeiro lugar, o grau de inovação da lista de santos, comparando-a com a lista de santos do *Flos Sanctorum* de 1513. Esta lista, por sua vez, deve ser considerada como o resultado de uma operação semelhante de seleção de *corpus* feita sobre o modelo castelhano traduzido e que podemos avaliar através do incunábulo que atualmente melhor o representa, a *Leyenda de los Santos* (British Library IB.53312; BETA manid 2243; Aragüés Aldaz 2016). A comparação dos *corpora* dos três legendários permite pôr em evidência as coincidências[3].

3. Porque é a concepção da santidade histórica que propriamente quero indagar, considerei apenas textos relativos a santos, festas e santuários marianos e não as festas do temporal, nem textos de exposição litúrgica ou doutrinária.

A redução do *corpus* que Trento preconizara para a reforma do breviário não se aplica às coleções hagiográficas, que não têm função litúrgica. Pelo contrário, a sua função apologética e a sua direção para a leitura privada e para a pregação estimulam a ampliação do *corpus*, dentro dos limites de portabilidade do livro. Não surpreende, por isso, que, dos três legendários, a *Historia das vidas dos santos* (H) seja o que apresenta maior extensão de texto: totaliza 494 fólios, que, comparados com os 306 da *Leyenda de los Santos* (B) e, sobretudo, com os 265 do *Flos Sanctorum* de 1513 (F), parecem apontar para uma duplicação do texto. Haverá que considerar nesta diferença causas tipográficas[4], as quais, porém, não justificam inteiramente a dissemelhança: B tem 188 textos hagiográficos, ligeiramente reduzidos em F para 184; H inclui 223 textos. Destes, 62 são textos que não tinham sido incluídos em nenhum dos legendários medievais. Isto significa que apenas 27,8% do seu *corpus* hagiográfico é inteiramente novo, enquanto 72,19% é partilhado com os legendários hispânicos medievais. A maioria dos textos, 121 (54,26%), pertence à tradição comum da *Legenda Aurea*[5]. Com o legendário que pretende substituir, F, a *Historia* partilha 153 santos e festas (68,6%).

Do fundo de 137 textos que tanto B como F mantêm em comum com a *Legenda Aurea*, apenas 16 dos textos que tinham sido consensuais para B e F não são acolhidos por H: Dois irmãos Felizes, Amando, Eusébio, Germano, João eremita, João posto na tina, Pedro de Coroa de Grados, Leão, Pelágio, Quatro Coroados, Quintino, Quirce e Julita, Saturnino e outros, Teodora, Tiago Interciso, Virgem de Antioquia. Destes textos, a exclusão da *passio* de Quirce e Julita explica-se no facto de ter sido condenada como apócrifa no Decreto Gelasiano (Dobschütz 1912: 13; De Gaiffier 1964; Mimouni 2011: 247-256). Diogo do Rosário conhecia a condenação da *passio* de S. Jorge, tal como declara na didascália que a introduz no seu legendário:

> Historia da vida e martyrio do bẽauenturado sam Jorge, segundo a escreue Simeon Metaphrastes: A qual he autentica e não apocripha, nem he aquella que por apocripha julgou o papa Gelasio, dist.xv. sancta Romana ecclesia, como manifesta Aloysio Lipomagno bispo de Uerona. (Primeira Parte, 212v)

E não desconhecia a condenação de Quirce e Julita, através da sua fonte principal, S. Antonino de Florença (*Historiarum*, edição de 1527[6], I, 165): «Quirici et Julite matris eius quia inter apocryphas ponitur»).

4. Em ambos textos a duas colunas, em F com 49 linhas e uma média de 42 caracteres por linha, em B com 47 linhas e uma média de 36 caracteres por linha.
5. Refiro o *corpus* tal como o estabelece G.P. Maggioni (Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*).
6. As *Historiarum sive Chronicon partibus tribus distincta ab initio mundi ad MCCCLX* foram publicadas pela primeira vez em Veneza, em 1474-79, com mais oito reimpressões até 1587.

As restantes festas excluídas dizem todas respeito a santos antigos, entre mártires, eremitas, monges, bispos e festas secundárias de evangelistas. Não há um critério evidente que explique todas estas exclusões, até porque para alguns destes textos havia notícia em Lippomano[7]. O critério de antiguidade não é aceitável, visto que muitos outros santos coevos são acolhidos no legendário. É provável que se tenha tratado simplesmente de eliminar textos do mesmo tipo de outros acolhidos, criando assim espaço para os textos completamente novos. Poderíamos, por exemplo, questionar a exclusão de Tiago Interciso, que era festejado na igreja de Braga com festa dúplice desde que, em 1117, o arcebispo D. Maurício Burdino (1109-1118) nela depositara as relíquias do mártir persa trazidas da Terra Santa. No entanto, considerando os novos santos bracarenses que virá a integrar, como veremos, é provável que um mártir com pouca atenção nas devoções populares tenha caído para dar lugar a outros.

Como é sabido, em B encontram-se várias adições feitas à *Legenda Aurea* na sua tradução em castelhano, quer em apêndice final (Santos Extravagantes) quer em interpolações no núcleo central do legendário. São, na sua maioria, textos sobre santos hispânicos. Destas adições, a tradução portuguesa conserva 29, das quais H acolhe 16 e rejeita 13. Porém, o seu acervo de santos hispânicos não é pequeno porque recupera 8 dos textos que F eliminara: Eulália de Mérida, Isidoro de Sevilha, Justa e Rufina, Leandro de Sevilha, Leocádia de Toledo, festa de Santa Maria do O, Tomás de Aquino, Eufrosina. Se compararmos esta lista com os 13 santos acolhidos por F mas não por H, talvez possamos entrever o critério que presidiu à seleção: Amaro, Antolim, Atilano, Eulália de Barcelona, Facundo e Primitivo, Heleno, Quitéria, Susana virgem e mártir, Patrício de França, Toríbio de Astorga, trasladação de Santo Ildefonso, Um imperador de Roma e sua mulher Beatriz, Victores de Cerezo. Entram no *corpus* de H santos históricos como Isidoro e Leandro de Sevilha e Tomás de Aquino, mártires de culto muito cedo atestado, como Justa e Rufina e Eulália de Mérida. Estão ausentes outros, cujas vidas, essencialmente literárias e romanescas, poderiam ser consideradas duvidosas, como Amaro, Beatriz e Quitéria, ou mártires de culto mais tardio ou menos firmemente atestado, como Eulália de Barcelona e Susana. Já a presença de Eufrosina mas não de Heleno, ambos transmitidos nas *Vitae Patrum* que se divulgaram na Península Ibérica, integrados, por exemplo, na Compilação de Valério de Bierzo, só pode explicar-se pelo facto de o caráter romanesco e exótico da santa travestida ocupar tradicionalmente um lugar cativo na curiosidade do público. Certo parece ser o não acolhimento de trasladações. Quer tenham sido acrescentadas pela *Leyenda* (Ildefonso, Eugénio e Isidoro) quer pelo *Flos Sanctorum* (Vicente), não merecem o interesse de Diogo do Rosário. Ausentes estão também santos como Fernando de Castela, Florentina, Fulgêncio, Bráulio de Saragoça, Laureano de Sevilha, Santa Maria do Pilar, Servando e Germano, Severi-

7. Por exemplo, na Segunda Parte estão os Quatro Coroados (160) e os milagres de S. Quintino (163).

no de Tolosa ou Valério de Saragoça, os quais podem ser considerados de segunda linha quanto ao seu conhecimento e sua difusão em Portugal.

Diogo do Rosário comporta-se, aparentemente, como o compilador do *Flos Sanctorum*, assumindo em parte muito considerável o *corpus* hagiográfico hispânico. A seleção que opera nesse *corpus* é, em parte, comum à dos legendários medievais, até no critério de atualização que consiste em dar preferência a santos mais divulgados e significativos para o seu público. Aparentemente diferencia-se dele dando validade plena a uma condenação tida como pontifical mas à qual a Idade Média se mostrou indiferente. De facto, as legendas fabulosas cuja condenação se atribuía ao papa Gelásio foram acolhidas por muitos hagiógrafos medievais e, entre eles, por Jacopo de Varazze. O reformado espírito historicista de Diogo do Rosário parece, portanto, assentar num critério de autoridade herdado da Idade Média. Que neste caso a Idade Média não o tenha respeitado e que o Decreto do papa Gelásio não tenha sido escrito pelo papa Gelásio, constituindo, portanto, ele próprio, um apócrifo, são ironias pré e pós-tridentinas.

Quanto às adições feitas por F, todas de textos sobre santos portugueses ou com culto em Portugal, apenas dois textos são excluídos: a já mencionada trasladação de S. Vicente do Algarve para Lisboa e o remoto S. Goldofre, cuja vida é totalmente literária e que teve sempre um culto muito limitado, local e já decadente no séc. XVI (Sobral 2000: 481). A *Historia* supre algumas das lacunas que surpreendem no *corpus* de F: não encontramos explicação satisfatória para, em 1513, ter-se omitido santos portugueses cujo culto estava então vivo, santos como Martinho de Braga, Teotónio de Coimbra, os Mártires de Marrocos ou a Rainha Santa Isabel. Constatamos, porém, que, em 1567, entre os textos comuns a F e os incluídos de novo, Fr. Diogo reúne um pequeno santoral português: António de Lisboa, Dâmaso papa, Frutuoso de Braga, Geraldo de Braga, Gonçalo de Amarante, Iria, Isabel de Portugal, Mártires de Marrocos, Martinho de Braga, Pedro de Rates, Teotónio, Tirso, Torcato, Veríssimo e suas irmãs Máxima e Júlia, Vicente e suas irmãs Sabina e Cristeta, Vítor de Braga.

Conclui-se, portanto, que Diogo do Rosário não aliena a tradição hagiográfica medieval, nem na sua dimensão europeia representada pela *Legenda Aurea*, nem na sua dimensão hispânica representada pela *Leyenda de los Santos*, nem tão pouco na sua dimensão «nacionalizante» expressa pelo *Flos Sanctorum* de 1513, cujo *corpus* nacional reforça e no qual integra tanto mártires da perseguição de Diocleciano como modelos de santidade moderna (Rainha Santa Isabel). Afasta-se, nisto, do seu mestre Lippomano.

A revisão do legendário (*trabalhey quãto pude por lançar fora todo ho apocripho e duuidoso…*)

Para avaliar em que medida a *Historia das vidas dos Santos* se afasta do *Flos Sanctorum* medieval, um dos pontos de observação mais interessantes são os santos comuns a ambas as obras, visto que, para estes santos, Fr. Diogo do Rosário

dispunha de um texto facilmente acessível, o qual poderia, se assim o entendesse, limitar-se a refrescar linguistica ou retoricamente. Como uma das novidades deste legendário é a declaração das fontes, podemos sem dificuldade saber se assim aconteceu. Vejamos quatro casos.

A vida do dominicano S. Gonçalo de Amarante (Primeira Parte, fls. 61v-66) conta-a Fr. Diogo, alegadamente, «segundo estaa escripta no moesteyro do dito sancto em Amarante, e a escreueo o doctissimo mestre frey Andre de resẽde no officio q̃ cõpos do dito sancto» (Primeira Parte, 61v). A colação de todas as legendas gonçalinas conhecidas e anteriores a 1567 confirmou que, de facto, o ofício litúrgico composto pelo humanista André de Resende (Resende 1562/63) foi uma das fontes utilizadas, literalmente traduzido em vários passos, inclusive em lições características suas, resultantes de interpolação (Sobral 2000: 169-83, 180-1). Porém, esta fonte é apenas de recurso pontual. Quanto ao que fosse a vida do santo que estava no mosteiro de Amarante, nada é claro. O que sabemos é que o texto de Diogo do Rosário segue de muito perto uma compilação hagiográfica dominicana de 1552, na qual o texto relativo a S. Gonçalo tem o seguinte *incipit*: «Começa a vida de sam Gonçalo de Amarãte como se escreue em ho liuro das vidas dos sanctos que comũmente se chama Flosantorum» (São Domingos 1552: 117; Sobral 2000: 181-2). Por seu lado, este texto é tão próximo do texto do *Flos Sanctorum* de 1513 que certamente dele depende, se não direta, ao menos indiretamente. A evocada vida de S. Gonçalo que estava em Amarante podia bem ser uma cópia ligeiramente refundida do texto de 1513, o mesmo que ficara sob a condenação geral lançada ao legendário por Fr. Diogo, o qual, porém, não omite nenhum dos milagres de F. Podemos mesmo dizer mais: tendo o ofício de Resende omitido os mais espetaculares desses milagres[8], e tendo Fr. Diogo usado essa fonte, não a considera suficiente e prefere «completar» o texto com outra, mais extensa e narrativamente mais complexa, comportando-se como um compilador medieval, que selecciona sempre em favor da abundância (Sobral 2000: 181), e indo ao encontro do texto de 1513, que rejeitara.

A *passio* de S. Manços de Évora (Primeira Parte, fls. 256-275), mártir do séc. VI, escrita talvez por um monge da região (Fernandez Catón 1983: 184), provavelmente no final do séc. VII ou início do VIII com recurso a tradições orais e talvez refundida no séc. XI, conta a história de um servo romano que acompanha até à Península Ibérica uma família ou grupo de judeus, que se fixaram na região de Évora (BHL 5219). Forçado a praticar o culto judaico, recusa-se confessando a fé cristã, é castigado e sujeito a trabalhos forçados, que o levam à morte. No séc. XIV, os breviários beneditinos levam Manços até à Palestina e fazem-no participante no ciclo da Paixão e na primeira metade do séc. XVI transformam-no no primeiro

8. O vinho jorra de uma rocha e o peixe do rio oferece-se para alimentar os operários que constroem a ponte de Amarante; pedras enormes são facilmente movidas; pães são transformados em carvões para explicar o efeito da excomunhão.

bispo de Évora, fundador desta igreja e mártir da primeira perseguição romana (Fernandez Catón 1983: 135). É essa a versão de F, traduzida de B, onde constitui uma das adições do núcleo central, a partir das lições dos livros litúrgicos beneditinos dos séculos XIV-XVI (Fernandez Catón 1983: 193-196), com adições que amplificam a narrativa e introduzem motivos hagiográficos comuns, como o da alma do mártir que se eleva em forma de pomba. Em Évora, logo no Missal de 1509 (*Missale… Elborensis Ecclesie*; Oliveira 1962/63: 267-8, Díaz y Díaz 1993: 176), Manços aparece, no calendário, festejado com festa dúplice e associado à fundação da igreja («Mancij elborẽsis martyris duplex. hac die fuit fundata ecclesia elborensis»), associação que se repete nos breviários de 1528 (*Breuiarium… Elborensis ecclesie*; Oliveira 1962/63: 268-9, Díaz y Díaz 1993: 173) e de 1548 (*Breuiarium Eborense*; Oliveira 1962/63: 269-71). Estes dois breviários apresentam lições diferentes. No primeiro falta a referência à elevação da alma em forma de pomba e a parte final que conta a invenção e a trasladação das relíquias. O Breviário de 1548 foi composto, como é sabido, por André de Resende (De Gaiffier 1942, Oliveira 1962/63: 270), o qual refunde o texto, atualizando a redação e integrando os elementos que faltavam no breviário anterior.

É o Breviário de Évora a fonte alegada por Diogo do Rosário: «Historia do martyrio de sam Mancio discipolo de Christo segundo o breuario Deuora.» (256b). E, de facto, a sua história de S. Manços é tradução literal das lições de Resende. O Breviário de Braga de 1549 *(Breuiarium bracharense*, Ferreira 1924: 173, Díaz y Díaz 1993: 172) também inclui o ofício de S. Manços, na versão de Resende, copiada do de Évora com variantes gráficas, sem a introdução relativa à cidade e sem a invenção nem a trasladação finais. Apesar de, noutros textos, ambos os breviários serem evocados como fonte (v. adiante Pedro de Rates), desta vez Fr. Diogo declara apenas aquele que terá efetivamente usado. O que é significativo é o seu critério de seleção: trabalhando para o Arcebispo de Braga, prefere o Breviário de Évora, que é a fonte mais completa, com maior número de elementos narrativos. Relativamente a F, que continha uma versão com os mesmos elementos das lições de Resende mas sem trasladação e com a invenção reduzida a duas frases muito simples, é notória a preferência pela versão mais «completa» e mais maravilhosa.

Santa Apolónia (Primeira Parte, fls. 123r-123v) não pertence ao *corpus* da *Legenda Aurea* mas foi-lhe acrescentada em mais do que uma edição. A de Graesse (1850), baseada numa das primeiras impressões do legendário, inclui-a na versão BHL 0630, que é a *passio* histórica extraída de Eusébio de Cesareia (*Historia Ecclesiastica*, I, 6. 41), o que significa que estava disponível para a leitura hagiográfica, na segunda metade do séc. XV, uma legenda histórica, que contava o martírio de uma virgem de Alexandria, de idade avançada, em 248-249, cujo principal tormento fora a extração de todos os dentes.

B acrescenta-a nos Extravagantes (com tradução fiel em F) recorrendo à tradição das legendas BHL 0641, que têm diversas variantes (a BHL regista três). Esta tradição, que se estabelece a partir do séc. XIV, é totalmente lendária. Conta a história de uma jovem filha de um rei pagão que se converte miraculosamente

graças a revelações e à intervenção de um eremita. Em comum com o texto histórico há apenas o tormento dos dentes, que identifica a mártir na iconografia e que fundamenta a proteção contra as dores de dentes para que é invocada.

Diogo do Rosário não acolheu a legenda de que dispunha no *Flos Sanctorum*. Preferiu outras fontes: «segundo o breuiario de Euora, e segũdo Eusebio Cesariense, que conta somentes o seu martyrio, liuro oitauo da historia ecclesiastica». Posto em paralelo com a fonte histórica, é de novo sobre o ofício do Breviário de Resende que repousa o crédito da legenda da *Historia*. Considerando, porém, que a declaração sobre as fontes supõe que há mais para contar do que apenas o martírio contado por Eusébio, pergunta-se de onde virá o resto.

A narrativa de Resende, de facto, *parece* histórica, visto que não tem maravilhoso, nem sequer milagres *post-mortem* ou sinais de glorificação. Mas contém mais do que a *Historia Ecclesiastica*. Já os bolandistas haviam notado (*AASS*, Fevereiro II: 279) que o Breviário de Évora de 1548 apresenta uma versão que cola a narrativa de Eusébio com a *passio* de Eulália de Mérida. De facto, a colagem é tão flagrante que, apesar de dizer, na primeira lição, que Apolónia chegara a idade avançada («ad maturam peruenit aetatem»), não hesita colocar na boca do juiz (sétima lição) uma apreciação da sua formosura («nobilitati & pulchritudini tuae»). É claro que, na época, nem os padrões estéticos nem os artifícios da maquilhagem feminina permitiam ainda conciliar idade avançada com formosura. E o que faz Diogo do Rosário perante esta incoerência? Não só não a deteta como a acentua. Traduzindo literalmente todo o texto de Resende, faz apenas uma interpolação, precisamente para, alegando a fonte histórica, acentuar a idade da heroína: «Apollonia sendo ja molher anciaã (segũdo diz Eusebio) desejando de morrer polo nome de Jesu Christo, se sayo de casa a mea noyte…». Chegando ao diálogo com o juiz, lá está a formosura da anciã Apolónia: «tee qui ouue doo e compaixam de tua fidalguia e fremosura…».

Tanto o humanista eborense como o fiel seguidor de Fr. Bartolomeu dos Mártires transmitem, portanto, uma paixão de Santa Apolónia notoriamente apócrifa, ainda que baseada em elementos históricos e sem o maravilhoso que caracteriza o final da *passio* da mártir emeritense. A censura deve recair sobretudo sobre o humanista, pois é dele a autoria do pastiche, cabendo a Diogo do Rosário apenas a culpa da falta de espírito crítico e a cega confiança depositada no Breviário.

A Vida de Santo Ildefonso (Primeira Parte, 86v-87v) é uma das mais surpreendentes no que se refere a fontes, visto que é a única que cita o *Flos Sanctorum*: «Historia da vida de sãcto Jllefonso Arcebispo de Toledo, segũdo se escreue no flos sanctorum, abreuiada, e no breuiario de Euora» (86v).

Em F é um dos textos mais extensos (32v-39r) e traduz literalmente B, que apresenta uma versão prosificada a partir da *Vida de Sant Alifonso por metros,* do Beneficiado de Úbeda. O resultado é uma versão muito prolixa, com longas falas em discurso direto, que não observou o princípio da *abbreviatio*. Em contrapartida, as nove lições do Breviário de Évora de 1548 são mais abreviadas do que gostaria o nosso compilador. O crédito que lhe merece esta fonte determina,

todavia, que, mesmo assim, seja a escolhida, havendo apenas que completá-la com elementos provenientes de fonte mais extensa.

O texto de Resende esquematiza drasticamente a biografia de Ildefonso: nada diz de seus pais a não ser a sua nobreza, nem da profecia da Virgem. Reduz o percurso de aprendizagem do santo a poucas linhas e resume numa mesma frase a sua nomeação para arcediago e a sua eleição para o abaciado de S. Cosme. Detém-se um pouco mais na narração das circunstâncias em que foi escrito o livro sobre a virgindade de Maria e repõe a verdade histórica acerca da participação de Ildefonso no X Concílio de Toledo e na instituição da festa de Nossa Senhora do O a 18 de Dezembro, atribuindo essas iniciativas ao seu antecessor Eugénio. Omite todos os elementos de maravilhoso, exceto o milagre da doação da casula, que conta detidamente ao longo de três lições e onde inclui a referência ao sucessor, Sigiberto, castigado com a destituição do cargo e a expulsão do arcebispado. Segue-se a morte do santo e a sua inumação na igreja de Santa Leocádia. Aparentemente, o milagre da doação da casula é considerado mais credível que os restantes, havendo talvez nisto que considerar o efeito da singularidade. A enumeração de milagres – na legenda medieval duas aparições da Virgem e uma de Santa Leocádia – pode resultar em banalização, retirando-lhe o crédito que resulta de uma singularidade excepcional.

Esta é a fonte que Fr. Diogo traduz literalmente, seguindo-a na versão histórica do Concílio e da instituição da festa e no castigo humano e realista do sucessor que ousou sentar-se na cadeira. Porém, fazia falta mais alguma matéria para transformar esta história em leitura agradável. Para isso, recorre a uma fonte alternativa, com a qual interpola a tradução do breviário. São dois os temas que merecem a sua atenção. Desde logo, a descrição dos costumes e das virtudes do santo, primeiro enquanto educando de Santo Eugénio, depois enquanto abade e finalmente como arcebispo. No ciclo da entrada para o mosteiro, acrescenta as motivações do santo, que teme os «perigos da honra e do mundo». Na eleição para o arcebispado, enquanto as lições do Breviário se centram no facto de ela ter sido divinamente inspirada ao povo, Fr. Diogo evita o tema, que fora objeto da 22ª sessão de Trento, em que se definiu o apertado escrutínio a que os elegíveis a bispo ficam, a partir de então, sujeitos. Prefere sublinhar a utilização, na cura pastoral, da ciência previamente adquirida, mais uma vez em consonância com Trento, que exigia (cap. II, da 22ª sessão) que os futuros bispos estivessem instruídos de modo a poderem desempenhar cabalmente as suas funções. Parece evidente que Fr. Diogo não quis perder a oportunidade de mostrar em Santo Ildefonso um modelo de homem religioso, precoce já na infância, mas sobretudo exemplar enquanto prelado pós-tridentino.

O segundo tema objeto de refundição é o maravilhoso. Devolvendo à legenda alguns dos seus elementos medievais, Fr. Diogo recupera a primeira aparição da Virgem, em agradecimento pela escrita do livro sobre a sua virgindade. Recupera igualmente o sinal de glorificação constituído pela alvura do cadáver e os milagres *post-mortem*, genericamente designados. Por fim, não deixa de incluir o

castigo do sucessor que ousou vestir a casula oferecida pela Virgem mas, por coerência com o que antes dissera, traduzindo o Breviário, acerca de Sigiberto, que ousara sentar-se na cadeira, também nesta segunda entrada em cena do sucessor não há milagre castigador e sim apenas a deposição e a expulsão. Não cede, portanto, Fr. Diogo a todo o maravilhoso da legenda medieval. Confrontado com o espírito mais realista de Resende e mais milagroso da sua outra fonte, opta pelo primeiro sem deixar de dar conta da versão alternativa: «O qual por sua soberba e doudice foy lançado fora da dignidade e cadeira Episcopal, e no degredo acabou sua triste e misera vida (Inda que outros digam que vestindoa logo morreo)».

De onde provêm estes elementos? Pareceria óbvio o recurso ao *Flos Sanctorum* de 1513, que contém todos os elementos medievais recuperados, se não fosse o caso de em nenhum deles termos evidência de importação textual. Coincide a matéria mas não a redação. Há duas hipóteses que podem explicá-lo: ou Fr. Diogo usou, de facto, F, refundindo sempre a redação e não apenas abreviando, como anuncia, ou o «flos sanctorum» que alega não é o de 1513. Não há referência à língua deste «flos sanctorum», o que sugere que ele poderia ser em latim (com este santo adicionado, visto que ele não faz parte do *corpus* da *Legenda Aurea*). Mas nada obsta a que a refundição tenha sido feita a partir de F. De resto, a adição de certos elementos históricos que não estão nem no Breviário nem em F, como os livros escritos por Ildefonso, o dia da morte e o reinado em que ocorreu, podem indicar iniciativa própria.

Neste caso, mesmo que a fonte alternativa tenha sido F, o seu uso obedeceu em parte ao critério de expurgo de apócrifo, sem deixar de entregar-se à fonte de autoridade mais forte, o Breviário de Resende, a decisão acerca do que assim deve ser considerado, rejeitando a maior parte dos milagres que ele rejeitou. Não hesitou, no entanto, o compilador, em recuperar elementos maravilhosos, destacadamente os da glorificação do santo, que são estruturais na construção de uma narrativa hagiográfica. Existem ainda indícios de ter sido consultado outro breviário: a metáfora da fonte que caracteriza a transferência de saber de S. Isidoro para S. Ildefonso só se encontra no Breviário de Braga de 1494, *lectio* 3, 194v:

> Non impar meritis sanctissimi illius isydori. de cuius fonte adhuc clientulus. latices purissimos hausit: quibus postea totam hispaniam ut prudens et fidelis seruus irrigauit.
>
> (…) se prẽdeu e atou acerca do sanctissimo varão s. Jsidoro, e com tamanho desejo se pegou aa sua doutrina que em pouco tempo tirou de sua fonte, o que depois fielmente derramou no pouo christão. (*Historia*, Primeira Parte, 86d)

Porque não mereceu referência este breviário? Talvez porque o facto de ser anterior e, portanto, independente do de Resende, o qualificasse menos aos olhos de Diogo do Rosário.

Vale a pena ainda observar o comportamento do compilador face a santos incluídos de novo, como S. Pedro de Rates (Primeira Parte, 219). Trata-se de

um dos falsos arcebispos de Braga, o primeiro a figurar numa longa lista que não parou de aumentar a partir do séc. XVI, sobretudo depois da publicação dos falsos cronicões, que forneceram uma galeria de novos santos a autores posteriores (Ferreira 1924: II, 209-10, 228-32). Nasce este mártir no séc. XVI, de origens obscuras: surge no Breviário de Braga de 1511 (Salamanca, João de Porres; Ferreira 1924: 2, 282, Díaz y Díaz 1993: 172), celebrado a 26 de Abril, como um dos discípulos de S. Tiago, com ele vindo à Hispânia, onde é sagrado bispo de Braga, fundando assim esta igreja em época apostólica. A narrativa filia-se na tradição medieval das lendas dos varões apostólicos e pode ter sido motivada pela procura de fundamentos para a causa bracarense na disputa com Toledo pela primazia da Igreja peninsular. O ofício repete-se no Breviário de 1528. No de 1548, surge, entretanto, pela mão de Resende, uma nova versão do mesmo texto que conserva todos os seus elementos narrativos exceto os milagres, mas que refunde a redação, amplificando-a ligeiramente. No Breviário de Braga de 1549, é esta nova versão, que deve atribuir-se, sem dúvida, a Resende, que é adotada, mantendo-se, na 3ª lição, os milagres que já constavam na edição de 1511 do Breviário.

Em 17 de outubro de 1552, o arcebispo D. Baltasar Limpo (1550-1558) manda trasladar o corpo para a Sé de Braga, fundando e dotando aí uma capela dedicada ao ignoto arcebispo (Castro 2000: 191). A invenção das relíquias segue padrões comuns a estes casos. Havendo na igreja românica de Rates um túmulo sem qualquer inscrição, fez-se a simples correspondência entre estes restos mortais e o santo arcebispo, menosprezando o facto de as dimensões da urna indicarem que se trataria dos restos mortais de uma criança (Oliveira 1964: 104). Em 1578, o papa Gregório XIII concedeu a Fr. Bartolomeu dos Mártires uma indulgência num altar da Sé de Braga à sua escolha e ele escolheu o altar de S. Pedro de Rates (Castro 2000: 192), consolidando e popularizando assim o novo culto.

A legenda é totalmente fabulosa. O discípulo de S. Tiago cura da lepra a filha do rei local e converte-a, juntamente com a rainha sua mãe. Convence ambas a manterem castidade, o que enfurece o rei pagão, que manda matar o arcebispo. Este foge para Rates, onde é intercetado e morto pelos esbirros do rei. Os moradores receiam a fúria do monarca e deixam o corpo insepulto mas, recebendo uma revelação, o eremita Félix vem sepultá-lo, dando origem a um local de peregrinação. Diogo do Rosário traduz literalmente o ofício do Breviário Bracarense de 1549, incluindo os milagres póstumos da terceira lição, com excepção apenas do último, que substitui pela referência à trasladação de 1552.

Toda a credibilidade da narrativa assenta, assim, no testemunho do livro litúrgico e é evidente que o sancionamento do culto por dois arcebispos recentes dá uma nota final e conclusiva a essa credibilidade. Apesar de Diogo do Rosário conhecer o Breviário de 1494, que por vezes usa sem o declarar, não lhe ocorreu perguntar-se porque não contém este breviário qualquer menção ao mártir nem que fontes o sustentam nos breviários seguintes, onde surge como num processo de geração espontânea.

Os doutíssimos varões (*trazer diante hos lugares de onde o tirei…*)

Uma das estratégias de credibilização em que aposta Fr. Diogo é, na esteira de Lippomano, a declaração de fontes. Nas vernaculizações medievais da *Legenda Aurea* falta tal declaração mas agora ela contribuirá para marcar a diferença, para discernir os textos apócrifos dos autorizados. Assim vimos suceder na substituição, com Lippomano, da versão romanesca e mitográfica da Vida de S. Jorge pela de Simeão Metafraste. Vimos também que a declaração de fontes nem sempre é exata. Ainda assim, dá-nos uma ideia geral do elenco de textos que foi usado. Antonino de Florença (1389-1459) é o preferido, com 112 atribuições de textos, seguido a larga distância por Cláudio de Rota[9], com 23. Em terceiro lugar ficam, *ex-aequo*, Pedro de Natalis (c.1330-1406)[10] e o Breviário de Évora (André de Resende) com 18 atribuições cada. Porém, se somarmos todos os breviários usados (Braga oito atribuições, Santa Cruz de Coimbra três, Breviários Romano e Dominicano duas cada um e o Beneditino uma), facilmente constatamos que este tipo de fonte é uma das preferidas, totalizando 34 atribuições de textos e roubando o segundo lugar a Cláudio de Rota[11].

Estes dados dão-nos uma imagem do conceito de apócrifo que está em causa e da tensão que se vive, à saída de Trento, entre tradição e historicidade. Por um lado, a opção por versões narrativamente mais elaboradas e complexas, a aceitação do maravilhoso e a prática da compilação de fontes nem sempre declaradas com rigor evidencia a continuidade da tradição hagiográfica medieval e revela a função mitográfica das devoções aos santos. Por outro, e simultaneamente, há uma tentativa de conter esse maravilhoso medieval, evitando alguns dos seus elementos mais espetaculares (S. Ildefonso), muito embora esta tentativa não seja consistente, fraquejando nalguns casos (S. Gonçalo) e resultando os textos em versões que não se distinguem substancialmente daquelas que anunciavam substituir.

Todas estas inconsistências parecem diluir-se sob o manto protetor de autoridades recentes, como Luís Lippomano e Cláudio de Rota, este último conhecido pela ação corretora que alega ter exercido sobre o legendário de Jacopo de Varazze[12].

9. De Cláudio de Rota pouco ou nada se sabe, além de que era dominicano, professor de Teologia no convento de Lyon, e que preparou, sob o título *Opus aureum et legende insignes sanctorum sanctarumque cum Hystoria lombardica*, edições da *Legenda Aurea* de Jacopo de Varazze desde 1519 (Lyon, Guillaume Huyon) até 1554 (Lyon, Jean François de Gabiano), mediadas por impressões em 1521, 1524, 1526, 1531, com adição de novos textos.

10. Do seu *Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex diversis voluminibus collectus* conhecemos edições de 1493 (Vicenza, Henricus de Sancto Ursio) até 1545 (Lyon, Jacques Giunta).

11. Vale a pena referir ainda seis atribuições ao Martirológio de Adão (dito bispo de Trèves mas na verdade de Viena), outras tantas ao *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais e às *Vitae Patrum*, cinco a Simeão Metafraste (mediatizado por Lippomano) e três a S. Jerónimo (*Epístola a Eustóquio* e *De viri illustribus*). Além destas, há ainda uma longa lista de fontes citadas apenas uma vez.

12. Na página de rosto da edição de 1554 da *Legenda* editada por Cláudio de Rota, anuncia-se: «Nunc demum summa cura diligentiáque Fr. Claudij à Rota, sacrae Theologiae professoris, ordi-

Menos recentes são Pedro de Natalis e Antonino de Florença mas neste último pôde Fr. Diogo encontrar um filtro crítico que o credibilizava: S. Antonino compila a *passio* de S. Jorge considerada histórica e não a apócrifa, inclui Quirce e Julita e até mesmo Tecla mas sem deixar de alertar para o facto de ambos os textos constarem entre os apócrifos, o que terá levado Fr. Diogo a não os incluir e a usar os restantes com confiança. Ao contrário do que fez Lippomano, que procurou as fontes mais antigas que pôde encontrar para atestar a autenticidade dos textos, Fr. Diogo confia em autores que possam ter feito esse trabalho por ele. É sobretudo, portanto, o crivo destes autores e o seu prestígio reformador, nalguns casos imerecido[13], que serve de elemento credibilizante e que sanciona o conteúdo das narrativas. Trata-se, provavelmente, mais de uma inevitabilidade do que de uma opção clara, visto que Fr. Diogo não teria acesso a fontes de primeira mão para todos os santos que compendia. O peso do Breviário de Évora não é alheio a este critério. Fr. Diogo sabia quem o compusera (*Historia*, Primeira Parte, 257a) e inclui Resende no grupo dos insignes varões cujo espírito historicista e reformador (também imerecido, como sublinhou De Gaiffier 1942), lhe assegura a autenticidade dos textos. Por outro lado, embora seja notório que o Breviário de Braga que usa não é mais, por vezes, do que uma cópia dos textos compostos por Resende para o de Évora, não abdica de citar ambos os breviários, como se a concordância das duas fontes fornecesse um suplemento de autoridade. As limitações que a Igreja desde muito cedo impôs aos textos que poderiam ser aceites na liturgia, de que o Decreto pseudo-Gelasiano é expressão, estão na origem do crédito atribuído aos breviários. Uma vez neles incluídas, as narrativas tornam-se históricas, mesmo que as suas origens sejam obscuras e recentes.

O espírito acrítico com que Diogo do Rosário usa estas fontes mostra bem quanto o seu universo mental ainda pertence aos tempos anteriores a Trento e, por outro lado, prenuncia a fragilidade destas decisões conciliares, que serão revertidas na influência que a tendência efabulatória dos falsos cronicões exerceu nos breviários bracarenses do séc. XVII (Ferreira 1924: 209-211), de novo invadidos pelo maravilhoso e pelas falsas prerrogativas regionais.

A compilação hagiográfica de Fr. Diogo do Rosário representou, de facto, não só cronologicamente como pelas circunstâncias da sua produção, uma oportunidade para adequar aos princípios de Trento o legendário português, ultrapassando a tradição medieval. Se, apesar das alegações do proémio, não foi exatamente isso que aconteceu, haverá que considerar a importância que estes textos tinham na leitura dos leigos justamente por serem romanescos e maravilhosos. Retirar-lhes esses elementos arriscaria perder o público e a capacidade de junto dele influir.

---

nis Praedicatorum, recognita, infinitisque mendis repurgata; adiectis denuò, praeter historiariam Lombardicam, aliquot Sanctorum Sanctarumque uitis, antehac non excusis.»

13. A credibilidade de Pedro de Natalis fora posta em causa: «non tardarono a diffondersi riserve più o meno motivate sul suo valore storiografico, la prima delle quali si legge nella rassegna bibliografica premessa da Jan Was (1511-1561) al *Chronici rerum memorabilium Hispaniaetomus prior*.» (Paoli 2012).

Bibliografia

AASS = *Acta Sanctorum*, Fevereiro II, Paris e Roma, Victor Palmé, 1865.

Antonino de Florença, *Historiarum Domini Antonini Archipresulis Florentini in tribus tomis discretarum… cum triplice indice*, Lugduni, Jacobus Myt, 1527.

Aragüés Aldaz, José, «La Leyenda de los Santos: orígenes medievales e itinerario renacentista», *Memorabilia*, 18, 2016, 133-187.

Askins, Arthur L.-F., Harvey Sharrer, Martha Schaffer, *et alii*, *Bibliografia de Textos Antigos Galegos e Portugueses*, California-Berkeley, Bancroft Library, 6/12/2016, <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/bitagap_en.html>.

Barbosa, D. Sampaio, «Portugal em Trento: uma presença discreta», *Lusitania Sacra*, 3, 1991, 11-38.

—, «*Stimulus Pastorum*: texto e contexto de uma proposta de renovação», *Lusitania Sacra*, 2ª série, 15, 2003, 15-41.

BHL = *Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, I-II, Bruxelles, ediderunt Socii Bollandiani, 1898-1899.

Boesch-Gajano, S., «La raccolta di vite di santi di Luigi Lippomano: storia, struttura, finalità di una costruzione agiografica», *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo. Messaggi, strutture, fruizioni*, a cura di S. Boesch Gajano, Fasano di Brindisi, Schena, 1990, 110-130.

Breviarium Braccarense, Braga, João Gherlinc, 1494.

Breuiarium bracharense, Braga, João Álvares e João de Barreira, 1549.

Breuiarium Eborense, Lisboa, Luís Rodrigues, 1548 (<http://purl.pt/22944>).

Breuiarium secundum consuetudinem Sancte Elborensis ecclesie, Sevilha, Jacobo Cromberger, 1528.

Canones, et Decreta Sacrosancti Oecumenici, et Generalis Concilij Tridentini, Sub Paulo III, Iulio III, et Pio IIII, Pontificibus Maximis: Index Dogmatum, & reformationis, Olyssippone, apud Franciscum Corream, 1564: <http://purl.pt/23051>.

Castro, M. Fátima, «Devoções ligadas à igreja da Misericórdia e Sé Primaz de Braga. Documentação exemplificativa», *Via Spiritus*, 7, 2000, 163-201.

Cathecismo ou doutrina christãa & praticas spirituaes. Ordenado por Dom Frey Bartholameu dos Martyres Arcebispo & senhor de Braga Primas das Espanhas, Braga, Antonio de Mariz, 1564.

De Gaiffier, B., «Le bréviaire d'Évora de 1548 et l'hagiographie ibérique», *Analecta Bollandiana*, 60, 1942, 131-139.

—, «Un prologue hagiographique hostile au Décret de Gélase?», *Analecta Bollandiana*, 82, 1964, 341-353.

Díaz y Díaz, M. C., *et alii*, *Hislampa: hispanorum index scriptorum latinorum medii posteriorisque aeui: autores latinos peninsulares da época dos descobrimentos, 1350-1560*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

Dobschütz, Ernst von, ed., *Das Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis in kritischem*, Leipzig, J.C. Hinrichs, 1912.

Fernández Catón, J.M., *San Mancio*: *culto, leyenda y reliquias: ensayo de crítica hagiográfica*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, CSIC--CECEL, 1983.

Ferreira, José Augusto, *Estudos histórico-litúrgicos. Os ritos particulares das Igrejas de Braga e Toledo*, Coimbra, Coimbra Editora, 1924.

Ho Flos Sanctorum em lingoagẽ portugues, Lisboa, Hermão de Campos e Roberto Rabelo, 1513.

Jacobi a Voragine, *Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta*, ed. Th. Graesse, 2ª ed., Lipsiae, Librariae Arnoldianae, 1850.

Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, edizione critica per Giovani Paolo Maggioni, Firenze, Silmel, 2000.

Jedin, Hubert, *História del Concílio de Trento.* 4. *Tercer periodo: conclusion*, vol. 2: *Superación de la crisis. Conclusión y ratificación*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1981.

La Leyenda de los Santos, Burgos, Juan de Burgos, 1500.

Lippomano, Luigi, *Historiae Aloysii Lipomani, episcopi veronensis de vitis sanctorum*. Lovanii, apud Martinum Verhasselt, 1565.

Mimouni, S. Claude, *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie. Études littéraires, historiques et doctrinales*, Leiden-Boston, Brill, 2011, 247-256.

Missale secundum consuetudinem Elborensis Ecclesie nouiter impressum, Lisboa, Germão Galhardo, 1509.

Oliveira, Miguel de, «Livros Litúrgicos de Évora», *Lusitania Sacra*, 6, 1962/63, 263-274.

—, *Lenda e História. Estudos Hagiográficos*, Lisboa, União Gráfica, 1964.

Paoli, Emore, «Natali, Pietro de», *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 77, 2012, 6/12/2016, <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-de-natali_(Dizionario-Biografico)>.

Resende, André de, *Officium Divi Gundisalvi*, Coimbra, João Álvares, 1562/63 (1562 rosto, 1563 cólofon).

Rosa, M. Lourdes, «Hagiografia e Santidade», *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, dir. C. Moreira de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, vol. C-I, 326-361.

Rosário, Diogo do, *Historia das vidas & feitos heroicos & obras insignes dos sanctos: com muitos sermões & praticas spirituaes que seruem a muitas festas do anno reuistas & cotejadas cõ os seus originaes*, Braga, em casa de Antonio de Mariz, 1567.

São Domingos, António de, *Compêndio de religiosos insignes da ordem dos pregadores,* Coimbra, João de Barreira e João Álvares, 1552.

Sanctorum priscorum patrum vitae: per gravissimos et probatissimos avctores conscriptae. quae instante R.P.D. Aloysio Lipomano, Episcopo Veronensi, nunc primum ex Symeone Metaphraste Graeco auctore latinae factae sunt, vols. I-V, Veneza, Al segno della speranza, 1551-56; VI, Roma, ex officina Salviana, 1558; VII-VIII, Roma, A. Blado, 1558 e 1560.

Sobral, Cristina, *Adições portuguesas no Flos Sanctorum de 1513*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 2000.

Summa caietana tresladada em portugues, com muytas annotações & casos de consciencia & decretos do sagrado concilio tridentino polo padre frey diogo do rozayro da ordem de sam domingos, Braga, Antonio de Mariz, 1565.

CC BY

La evolución del género de las vidas de María en el siglo XVI

Carme Arronis Llopis
Universitat d'Alacant
arronis@ua.es

Recepción: 31/01/2017, Aceptación: 06/04/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
Aunque el género de las vidas de María se consolidó a finales del siglo XV en el ámbito hispánico, evolucionó de manera significativa a lo largo de la centuria siguiente, influido directamente por las polémicas y las disquisiciones teológicas vigentes en ese periodo sobre el culto a la Virgen y a los santos. En esta ocasión, tras repasar las características del género en su consolidación, reflexionaré sobre las principales causas que promovieron y condicionaron su evolución, para analizar después qué rasgos muestran los principales textos marianos posteriores a la celebración del Concilio de Trento que los diferencian de los anteriores. Se verán así tanto los aspectos que muestran la continuidad y el afianzamiento del género, como los principales cambios (en la materia, la forma, la difusión o la lengua), consecuencia de la adecuación a los nuevos preceptos doctrinales.

Palabras clave
Vidas de María; devoción mariana; Concilio de Trento; Alonso de Villegas; Pedro de Ribadeneira

Abstract
The evolution of the genre of the lives of Mary in the sixteenth century
Although the genre of the lives of Mary was consolidated in the late fifteenth century in the Hispanic context, it evolved significantly throughout the next century, influenced directly by the controversies and theological discourses surrounding the cult of the Virgin and the saints. After reviewing the characteristics of the genre, this paper focuses on the main causes that fostered and conditioned its evolution. The features that differentiate the main Marian texts appearing after the celebration of the Council of Trent

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.255

from the previous ones are then analyzed. The aspects that reflect the continuity and the consolidation of the genre, as well as its main changes (in terms of subject matter, form, diffusion and language) due to the adaptation to the new doctrinal precepts are also discussed.

Keywords
Lives of Mary; Marian devotion; Council of Trent; Alonso de Villegas; Pedro de Ribadeneira

Antecedentes y consolidación del género

Siempre es interesante observar la evolución de un género literario, pero todavía lo es más cuando esta evolución se acelera en un breve periodo de tiempo por factores ajenos a los naturales, como podrían ser los cambios en los gustos del público o la saturación por el abuso de ciertos temas. Algo así sucedió con el género de las vidas de María en el siglo XVI, un periodo de tiempo muy intenso desde el punto de vista espiritual y teológico, que afectó directamente a todo aquello que tenía relación con la devoción y el culto a la Virgen y a los santos, que se convirtieron en aquellos decenios en objeto frecuente de la crítica de los reformadores protestantes. Ahora bien, aunque los teólogos católicos expusieron unas líneas de actuación bastante precisas sobre la reforma del culto a los santos, a sus imágenes y reliquias, no se pronunciaron de una manera tan explícita sobre la devoción o el tratamiento de la materia mariana. Sin embargo, también observaremos algunas transformaciones en su culto a lo largo del Quinientos, y en consecuencia, en los textos que presentan el relato de su vida; cambios sutiles, pero relevantes, indicativos de la evolución de la ortodoxia católica en aquellos años. El análisis de estas características nuevas y, sobre todo, de las causas que las motivaron, nos ayudará a entender el porqué de la desaparición de algunos textos marianos de la primera mitad de la

centuria, la pervivencia de otros y, asimismo, la aparición de otros nuevos que sustituyeron a los anteriores.

A pesar de que a lo largo de toda la Edad Media proliferaron las manifestaciones literarias de la devoción mariana, el género de las vidas de María en romance no se consolidó hasta finales del siglo XV, casi a la entrada de la Modernidad. Ya hemos hecho notar en diversas ocasiones que no hay prácticamente vidas de María en romance a lo largo del periodo medieval.[1] Su biografía no se transmitía como un texto ejemplar, como las vidas de los santos, tan abundantes entonces, fundamentalmente porque las gracias que se observaban en ella, obradas por Dios, la hacían inimitable. Su culto era, además, de una naturaleza diferente: se le debía una veneración suprema, o *hiperdulía*, superior a la *dulía* referente a los santos, pero inferior a la *latría* debida únicamente a Dios. La difusión de su culto se había vinculado, desde los primeros siglos, a la celebración de las principales festividades cristianas: tanto a las puramente cristológicas (donde suele desempeñar un papel destacado, como en la Natividad de Jesús, la Epifanía, la Pasión...), como a las marianas (Natividad, Anunciación, Purificación, Asunción). Unas festividades y otras resultaban fundamentales dentro del año litúrgico cristiano, y en las celebraciones se daban a conocer los acontecimientos principales de su vida, permitiendo a los fieles familiarizarse con tales hechos —y podríamos incluir en estas celebraciones un abanico amplio de posibilidades, desde la exposición de sermones a la celebración de dramas sacros—. Sin embargo, la vertiente más popular de la devoción mariana deriva de su rol como mediadora y abogada de los pecadores, lo que en la tradición literaria se tradujo en la proliferación del género de los milagros. La devoción mariana, por tanto, se fundamentaba tanto en una vertiente más culta, difundida desde el púlpito, a través de la explicación de episodios de su vida y su significación; y otra más popular, basada en la alabanza y la invocación de su misericordia, intercesión y protección.

Pero este culto fue cambiando sobre todo con los movimientos espirituales renovadores de la baja Edad Media, protagonizados especialmente por las órdenes mendicantes, las cuales, al postular una espiritualidad crística, centrada en la observación y la contemplación de la vida de Jesús, llevaron también la atención hacia la observación de la vida de su madre. Primero, hacia su dolor en la Pasión (y en el ámbito literario podríamos hablar de los abundantes plantos de María, tanto en latín como en romance), pero después, poco a poco, hacia todos los acontecimientos de su vida. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedió con los relatos de vidas de Cristo, ya frecuentes desde el siglo XIV, los relatos de vidas de María exentos no proliferaron al mismo ritmo. Hubo que esperar a finales del Cuatrocientos y, sobre todo, a la centuria siguiente, para ver cómo se conso-

1. Véase un repaso de las escasas muestras conocidas en la tradición hispánica en Arronis y Baños (2014).

lidaba el género. No obstante, aunque no se contaba con hagiografías marianas independientes, algunos textos afines satisfacían los anhelos de los fieles por conocer su vida; así, muchas vidas de Cristo contenían también la de María como marco a la de su Hijo, o, asimismo, proliferaron las colecciones de sermones sobre sus festividades, reflejo del interés creciente por la materia.

Este sería, de manera muy sucinta, el panorama que encontramos en el último tercio del siglo XV en la Península, en lo que a prosa romance se refiere: 1) obras que abordan la vida de María junto a la de Cristo; baste recordar las distintas traducciones del *Cartujano*, la valenciana *Vita Christi* de Isabel de Villena —que bien podría titularse vida de Cristo y María—, o los romanceamientos de las *Meditationes vitae Christi*, como el librito *Infancia Salvatoris*, atribuido a Bernardo de Caravaca…; 2) vidas de María parciales, centradas en la narración de algunos acontecimientos de su vida, como los abundantes *Flores sanctorum*, el *Libro de las historias de Nuestra Señora* de Juan López de Salamanca; la *Vida y excelencias y miraglos de santa Anna y de la gloriosa Nuestra Señora santa María fasta la edad de quatorze* años de Juan de Robles, etc.;[2] 3) y, finalmente, vidas de María completas, como *La vida de la sacratíssima Verge Maria* de Miquel Peres (1494), que representa el paradigma del género. Fue compuesta por su autor precisamente para llenar ese vacío en la producción devota, y, de hecho, ocupó ese espacio editorial a lo largo de la primera mitad del Quinientos, con once ediciones entre catalán y castellano, al que se tradujo fielmente pocos años después de su aparición (Arronis 2015: 84-96). Además, en la década de los años cuarenta se escribieron dos obras marianas distintas que partían de ese texto, probablemente porque también para sus coetáneos representaba el arquetipo genérico, un punto de referencia para la creación de obras marianas nuevas.[3]

En un trabajo anterior (Arronis y Baños 2014: 68-70) establecimos una tipología del género de las vidas de María, y consideramos como tal cualquier texto de carácter narrativo —independientemente de la forma, prosa o verso—, que presente una biografía ordenada cronológicamente, exhaustiva y exclusiva de la Virgen María —lo indique o no en el título—, y que tenga la función de ser una lectura piadosa para el ámbito no litúrgico. En la consolidación del género diferenciamos principalmente la influencia de dos modelos narrativos. Por un lado, el hagiográfico, del que se imita sobre todo el mecanismo para construir el *protagonismo diferencial* del santo: la selección de los acontecimientos narrados se aprovecha para ensalzar su protagonismo, constante y exclusivo en la historia, a través del relato de lo que hace, lo que ve o lo que siente. Así, las vidas de María articularán un relato similar al de las hagiografías, narrando

2. Véanse las descripciones y detalles de estas y otras obras afines en Arronis y Baños (2014).
3. Se trata de la obra alegórica *Vergel de Nuestra Señora*, de Juan de Molina (1542), y la versificada *Vida y excelencias de la sacratísima Virgen María*, de Francisco de Trasmiera (1546). Véase una breve descripción de estas en Arronis (2015: 97-102).

las circunstancias que rodean el nacimiento (normalmente ya acompañadas de prodigios), la niñez madura y el aprendizaje aventajado, el ejercicio de las virtudes a lo largo de la vida, las circunstancias de la muerte y la narración de milagros.[4] Por otro lado, el género de las *vitae Christi* también influyó de manera determinante, sobre todo en dos aspectos: en presentar la relación de los hechos acompañada de contenido doctrinal (de exégesis bíblica, comentarios patrísticos, etc.); y en emplear un lenguaje muy descriptivo, casi plástico, a la vez que lírico y emotivo, propio de los relatos contemplativos, con abundantes diálogos y soliloquios interiores, a través de los cuales María expresa con su propia voz cómo vive y qué siente en cada acontecimiento, de manera que se supera la mera narración de los hechos.

Primeras manifestaciones del género

Todas estas características se observan de manera particular en el texto de Miquel Peres, que representa, como queda dicho, el paradigma del género y evidencia su consolidación.[5] Sorprende su relativa novedad, al ofrecer una vida de la Virgen María completa, ya que apenas se contaban precedentes en la tradición hispánica. Entre los logros de esta obra cabe destacar el equilibrio conseguido entre la belleza literaria, la fluidez narrativa y la carga doctrinal, algo más ligera que en las vidas de Cristo que toma como referencia, pues elimina argumentaciones patrísticas y alusiones a las autoridades para favorecer el fin contemplativo y edificante del relato. Acompaña la narración con relatos de milagros, que, como en las vidas de los santos, refuerzan el carácter encomiástico. Destaca, además, la interesante construcción del protagonismo diferencial de María; como ya se ha advertido, siguiendo el modelo hagiográfico, presenta exclusivamente los hechos en los que la Virgen ocupa un lugar destacado, como protagonista o como testigo de excepción, mostrando la historia evangélica desde su participación y percepción.[6] Tanto es así que Peres le otorga un protagonismo principal, superior incluso al de la narración tradicional, atribuyéndole acciones e intervenciones que corresponden a otros personajes. Así lo vemos en episodios como la búsqueda de posada en Belén, o la huida y vida en Egipto, donde la intervención de José apenas es necesaria, pues María es el personaje principal —casi en exclusiva— en todos estos acontecimientos:

4. Sobre la construcción narrativa de las hagiografías, *vid*. Baños (2003: 139-141).
5. Este ciudadano destacado de la burguesía valenciana en el paso al Quinientos, yerno del célebre maestro de teología Joan Roís de Corella, mostró una gran sensibilidad hacia los anhelos de los lectores, ofreciendo con acierto obras edificantes y devotas en la prosa artificiosa característica de ese periodo literario. Entre sus obras destaca un romanceamiento de la *Imitación de Cristo*, y obras hagiográficas de figuras muy veneradas en el contexto valenciano, como San Vicente Ferrer y Santa Catalina de Siena (Arronis 2015: 26-27).
6. Véase un análisis pormenorizado de los modelos y fuentes de la obra en Arronis (2015: 36-69).

> E, arribant de Natzaret en Betlem, cercava la solícita senyora alguna abitació hon ella y sent Josef, ab la sua pobra e poca roba, poguessen atényer posada; […] acceptà la sanctíssima peregrina hun pobrellet diversori. (Arronis 2015: 200)

> Y en aquest tan aspre camí planyia la piadosa senyora, no los treballs de la sua delicada persona, mas los affanys, treballs y destents de l'infant Jesús de edat tan poca y del seu espòs Joseph de edat tan antiga. E axí, moltes vegades anava a peu portant son fill en los delicats braços perquè Joseph, anant a cavall en hun ase que portaven, descançàs la sua cansada vellea. (Arronis 2015: 232)

> Axí com a pobra peregrina logà una chica casa pagant lo loguer del que ab lo treball de les sues sagrades mans guanyava, en la qual estigué set anys continus, sostenint gran necessitat, pobretat y fretura, que solament vivien del que cosint, filant, texint ella, tan alta senyora, guanyava. (Arronis 2015: 233)

Pero si sorprende ese ensalzamiento de su protagonismo en la narración, por lo heterodoxo, todavía más, si cabe, cuando se presenta a la Virgen como la principal evangelizadora del legado de Cristo, instruyendo a los apóstoles sobre qué han de hacer y dónde, tras la muerte de su Hijo, o tras la venida del Espíritu Santo:

> [María a los discípulos:] «Fills meus, […] ara sou fets prínceps e senyors de tota l'abitable terra […], és mester que cascú de vosaltres vaga a regir la part que de aquella li toca. E axí, ireu vós, Pere, a Roma; vós, Johan, en Àsia; vós, Jaume, en Judea; vós, Berthomeu, en la major Índia; vós, Matheu, en Antiocha; vosaltres, Simó e Judes, en Egipte, Pèrsia e Mesopotània; vós, Jaume, en la Espanya; vós, Felip, en la Cicília; vós Thomàs, en l'altra Índia; e vós, Macià, en la Itàlia; e axí serà partit lo regne de la cathòlica Sgleya justament entre vosaltres [...]». (Arronis 2015: 353)

Este rasgo característico lo observamos también en las obras marianas derivadas de este texto. Una de ellas, *La vida y excelencias de la sacratíssima virgen María Nuestra Señora* de Francisco de Trasmiera (1546), es una versificación del texto de Peres y, por tanto, muy dependiente de su contenido. Por otro lado, el *Vergel de Nuestra Señora* del bachiller Juan de Molina (1542), que la utiliza solo como una de sus fuentes para construir una obra alegórica distinta, también asume y reproduce este mismo procedimiento de ensalzar su protagonismo en la historia evangélica, e introducirá licencias como la siguiente, en la que se explicita cómo es María la que envía a los ángeles a anunciar el nacimiento de Cristo a los pastores, fragmento que no proviene del texto valenciano:

> El arcángel sant Gabriel que especialmente era guarda desta reyna preciosísima, fue a los pastores que guardavan sus ganados por mandado della, a denunciarles la buena nueva del nacimiento bienaventurado del Salvador del mundo. Quiso la reyna del cielo que la primera embaxada fuesse a estos humildes y pobres pastores por darnos exemplo que a su magestad era tan acepta la pobreza y humildad. (Molina 1542: LI*v*)

Otro aspecto distintivo tanto de la obra de Miquel Peres como de las derivadas es la moderación con la que refieren episodios de procedencia apócrifa

o popular.[7] Aunque todavía hacen alusión a estos sucesos legendarios, como los prodigios sucedidos en el nacimiento de Jesús, o en la huida a Egipto, reciben un tratamiento mínimo, casi testimonial, a diferencia de la atención que se les dedica en otros libros coetáneos, como pudieran ser los *Flores sanctorum* o algunas vidas de Cristo, como la valenciana *Vita Christi* de Isabel de Villena.[8] Vemos en este proceder indicios de la modernidad de la obra, pues revela cierto criterio para purgar anécdotas de origen popular.

Por último, y como ya se ha mencionado, las argumentaciones patrísticas o los comentarios exegéticos, aunque presentes y abundantes, son a menudo citados sin la autoridad que los refiere, casi insertos en el hilo narrativo de la historia, para favorecer la fluidez del relato. La contrapartida es que el texto se muestra así desprovisto de legitimidad, y por eso algunas de las obras derivadas, como la susodicha de Juan de Molina, intentan salvar este particular indicando la procedencia o el origen de los comentarios que incluye. De hecho, el propio autor declara esta intención en el prólogo, cuando afirma que su libro «en muchas cosas va mejorado y conformado con la seguridad de sentencias y estilo de contemplación que semejantes cosas quieren» (Molina 1542: aIII*r*). No obstante, pese al esfuerzo del bachiller por revertir ese aspecto, muchos de los comentarios exegéticos que incluye siguen sin precisar su procedencia, y no hallamos más que referencias vagas para indicar el origen de la relación de acontecimientos:

> Contemplan los doctores sagrados que la reyna de los ángeles tomó este infante glorioso luego que fue nacido en sus manos sacratísimas, y puestas sus rodillas en tierra lo besó los pies y las manos, adorándolo por verdadero Dios y hombre. […] (Molina 1542: L*v*)

Si bien la *Vida* de Miquel Peres representa el arquetipo del género, también otras obras participaban de la misma intención piadosa y mostraban esos mismos rasgos descritos, aunque narraran únicamente algunos episodios. Digna de

7. Cabe notar, además, que en las dos obras derivadas se han suprimido los relatos de milagros que incluía el libro original, tal vez como consecuencia de las críticas frecuentes que recibían este tipo de narraciones ya en estas fechas, como veremos más adelante.

8. Las ediciones romances del *Flos sanctorum* coetáneas siguen incluyendo los episodios apócrifos procedentes del protoevangelio de Santiago y el evangelio de Pseudo-Mateo, como el de las parteras que asisten a la Virgen, que narra cómo una de ellas es castigada por dudar de la virginidad de María, anécdota omitida en el texto de Peres y derivados. Véase un testimonio castellano en Cortés (2010: 125-126) y uno catalán en Càmara (2010: 117-118. Merece la pena notar que en uno de los dos ejemplares conservados de esta edición catalana incunable este episodio aparece expurgado). Otras obras, como la *Vita Christi* de Villena, novela extensamente algunas anécdotas de la tradición legendaria, como el encuentro con unos ladrones en la huida a Egipto (caps. LXXXV-LXXXVII, *vid*. Escartí 2011: 215-220), episodio que conoció una larga tradición literaria y que en cambio Peres refiere muy brevemente: «E axí acaminant, foren assaltats per inichs ladres, los quals, mirant los plorosos prechs de la gloriosa mare y la graciosa presència de l'infant Jesús y la reverent vellea de l'antich Joseph, moguts de compassió estrema ab liberal voluntat los libertaren» (Arronis, 2015: 233).

mención es, sin duda, la *Vida y excelencias y miraglos de santa Anna y de la gloriosa Nuestra Señora santa María fasta la edad de quatorze* años, de Juan de Robles, canónigo regular de San Isidoro de León, que contó con una gran acogida entre el público, y fue reeditada en numerosas ocasiones entre 1511 y 1604.[9] Esta obra trata principalmente de la madre de la Virgen, más que de ella misma, pero plantea el paralelismo de las virtudes de ambas, para lo que recurre a un sólido aparato teológico, aumentando así su carácter doctrinal. El relato de la vida de la madre de María se interrumpe tras su nacimiento para ocuparse durante doce capítulos de la infancia y la educación de la Virgen, con la alabanza de las excelencias de su alma y de su cuerpo.[10] Cabe mencionar esta obra porque es una de las escasas biografías marianas —aunque parcial— de principios del Quinientos que siguieron editándose con regularidad a lo largo de toda la centuria, incluso con mayor frecuencia en el último tercio. Comprobamos que, aunque comparte algunos de los rasgos expuestos anteriormente para el tratamiento de la biografía mariana, se diferencia de las anteriores en la explicitación rigurosa y sistemática de las fuentes de autoridad patrísticas que han hecho una u otra afirmación, y que, como se verá, la aproxima a las vidas postridentinas:[11]

> Cerca desto es de saber que Alberto Magno en el libro que hizo, *Super misus est*, o otros muchos dotores mueven una questión, y es por qué causa o razón los santos evangelistas dexaron de escrevir las excelencias de Nuestra Señora […]. Dize a cerca dello san Jerónimo que a los otros es dada la gracia por partes, pero a la Virgen María todo el henchimiento de la gracia le fue dado. E dize sant Bernardo que qualquier don de gracia que aya seydo dado a los otros, aunque pocos y escogidos, aquello no fue negado a la Virgen María. E dize el mesmo sant Bernardo que los previlegios de las gracias que se dieron a la Virgen María son espantosos y no solamente a los hombres, más aun a los ángeles. E dize Francisco de Mayrones que, después de Jesuchristo, la Virgen madre suya sola fue la que tuvo entera perfeción de gracia, tanto que tuvo ella más gracia en el vientre de su madre que tienen las sanctas en el cielo […]. (Robles 1550: CIII*r*)

Juan de Robles, por tanto, no discierne ni argumenta sobre el crédito de las afirmaciones de los santos padres de la Iglesia. Como se observa en el fragmento, solo las recoge identificando su procedencia, como hacían las vidas de Cristo medievales —especialmente la del Cartujano, que aglutina gran cantidad de fuentes y autoridades—, aun cuando estas parecen rozar lo popular o legendario, como vemos al final de esta cita:

9. La obra fue probablemente editada entre once y quince veces —aunque de algunas ediciones no se ha conservado ejemplar alguno—, y de manera especialmente intensa en el último cuarto del Quinientos. Véanse las noticias más completas sobre los ejemplares conservados en *The Universal Short Title Catalogue*, dirigido por Andrew Pettegree (<http://ustc.ac.uk/index.php/search>).
10. Sobre la obra, véase Gómez Redondo (2012: 986-989).
11. Nótese también que a diferencia de los autores citados hasta ahora —Miquel Peres, ciudadano; o Juan de Molina, bachiller—, Robles es el único perteneciente al estamento eclesiástico.

> E no curamos de poner aquí las excelencias y privilegios grandíssimos que Nuestra Señora alcançó a tener estando en el vientre de su madre, porque se pueden hallar en algunos libros de romance, especialmente en el *Vita Christi* de fray Francisco Ximénez, patriarca de Jerusalén, en el segundo libro, salvo aquellas que en ella parescieron desde que santa Anna la parió. Dize un doctor llamado Hubertus, sobre el evangelio de sant Matheo, que la Virgen María, por especial previlegio de Dios, luego que fue nascida paresció su cara tan maravilloso acatar que se mostrava ser toda angelical y provocava a los que la miravan a gran devoción y limpieza de coraçón, y luego eran inflamados en el amor de Dios y en ella no pareció jamás movimiento alguno desonesto, y por maravilla la veyan reyr ni llorar;[12] y luego como nasció dio señales de muchas y grandes virtudes, ca según dize este doctor, ella el miércoles y el viernes y el sábado no mamava más de una vez, y en ciertas oras le veyan levantar los ojos y las manos al cielo. (Robles 1550: CIIII*v*)

Estas vidas de la Virgen son los principales textos que hallamos en la primera mitad de la centuria que satisficieron los anhelos del público por la lectura devota y edificante de temática mariana, aunque también otras obras participaron de esos mismos rasgos, en mayor o menor medida, y con éxito desigual. Pero el contexto espiritual sufrió importantes cambios en pocos decenios, y muchos de estos textos devotos dejaron de publicarse, bien porque no acertaron a cautivar al público y no siguieron editándose, bien porque fueron censurados explícitamente por el Santo Oficio, que prohibió su lectura en 1559 con la publicación del Índice de libros prohibidos de Fernando de Valdés. Sería el caso del texto de Miquel Peres y de las obras derivadas de esta.[13]

Reforma y culto mariano

Para entender las suspicacias y recelos que algunos textos devotos habían despertado entre las autoridades eclesiásticas, es importante recordar qué origen y difusión habían tenido, qué usos se habían derivado, y qué características los distinguían, pues, dependiendo de ello, tales libros se habrían *contagiado* de una potencial peligrosidad, aun cuando su propósito hubiese sido verdaderamente legítimo y piadoso.[14]

A principios del Quinientos se había generalizado el descrédito del estamento eclesiástico, corrompido en muchas ocasiones, a la vez que negligente

12. Baños (2015) rastrea la tradición y la cita de autoridades para este y otros elementos de la belleza de la Virgen en la obra de Juan de Robles y otras vidas de María castellanas.

13. Sobre los particulares de estas prohibiciones, véase Arronis (2016).

14. Recordemos, por ejemplo, que la última edición catalana del texto de Peres, publicada en 1551 en Barcelona, es decir, solo pocos años antes de que la obra se incluyera en el Índice de libros prohibidos, había sido examinada por un censor del Santo Oficio para su publicación, que concluyó que el libro era «uno de los devotos, provechosos y delicados que yo jamás aya leýdo. Y no hallo en él cosa que se deseche, sino todas que se estimen» (Arronis 2016: 175), pero pocos años después, el criterio imperante para valorar el provecho de los libros devotos ya era distinto.

en su tarea pastoral; esto había ocasionado que los fieles desconocieran incluso los dogmas más básicos del cristianismo y había favorecido la proliferación de usos supersticiosos.[15] La renovación espiritual encabezada por las órdenes mendicantes, por otro lado, había animado al cultivo individual de la fe y la piedad afectiva, alejada de las prácticas externas y ritualizadas. En las primeras décadas del siglo XVI, de hecho, el ideal de la edificación personal ya había arraigado en todos los estamentos sociales, sobre todo en el laico, y muchos autores espirituales abogaban por la universalidad de la teología mística, al alcance de todas las almas piadosas entregadas al amor de Dios.[16] Al mismo tiempo, la imprenta facilitaba el contacto directo con las sagradas escrituras, ahora en romance y accesibles a todos, y favorecía la difusión de obras devotas casi sin importar la autoría de quien las compusiera, en una época en la que prevalecía la creencia absoluta en la validez y veracidad de la palabra escrita.[17] Los libros, por tanto, se convirtieron en un instrumento determinante para la práctica de la edificación espiritual.

Mientras en los territorios hispánicos se consolidaban estas prácticas espirituales privadas, se sucedían los conflictos religiosos que no hacían sino agravar la situación de descrédito de la Iglesia: eclosión de la reforma luterana, escisión de la Iglesia anglicana, aparición de conventículos heréticos,[18] consolidación de la secta de los alumbrados, etc. Una sucesión de eventos que aumentó la preocupación de los teólogos católicos por supervisar la producción y difusión de obras de temática espiritual y devota, no solo para prohibir la circulación de obras erróneas y heréticas, sino incluso para evitar que la lectura de obras católicas pudiera permitir interpretaciones desviadas o usos perniciosos derivados de una fe demasiado individual y al margen de la mediación eclesiástica.[19]

15. Haliczer (1993: 434-437) recuerda cómo tanto la ignorancia generalizada de los fieles de aquellos tiempos, como el arraigado anticlericalismo motivado por algunas prácticas habituales de la Iglesia favorecían la entrada de nuevos corrientes espirituales. Por otra parte, Londoño (2013: 151-155) trata los usos supersticiosos derivados de algunos textos devotos, donde lo condenable residía sobre todo los modos de apropiación de esos instrumentos de piedad, la reinterpretación popular, no docta, de la manera reglada de encomendarse a Dios, al margen de la norma y de la mediación eclesiástica.

16. Pérez García (2006: 35-42) analiza la producción y el consumo de la literatura espiritual en la primera mitad del Quinientos, y destaca el protagonismo que ejercieron los autores de las órdenes mendicantes en la producción espiritual de la época, dirigida esta a todos los estamentos sociales (74-101).

17. Véanse las consideraciones de Gilmont al respecto (1998: 359).

18. Aunque los sucesos más graves fueron los acontecidos en Castilla, en Sevilla y Valladolid, también en los reinos de Aragón se difundió la reforma protestante, y se tiene noticia de que muchos agermanados poseían obras de Lutero, aunque no se cree que llegaran a organizarse como comunidad.

19. Muchos autores han puesto de manifiesto que la principal preocupación de la Inquisición española, y en consecuencia las actuaciones derivadas, fue la de prevenir y evitar los peligros derivados de una espiritualidad demasiado personal. Según Haliczer (1993: 447) la presencia de protestantes en la Península no llegó a ser nunca un peligro real, más allá de escasos focos aislados, por lo que la Inquisición exageró su amenaza para intentar controlar la producción espiritual y las

Si bien la Iglesia ya a lo largo del siglo XV e inicios del XVI mostraba indicios importantes de su proceso de reforma en busca de su *esencialidad*,[20] lo cierto es que la presión de la ruptura protestante exhortó a la Iglesia católica a reflexionar sobre algunas cuestiones principales de su culto, muchas de ellas vinculadas a la devoción a la Virgen y a los santos, a menudo fuente de críticas de los protestantes, pero incluso de ortodoxos teólogos católicos, que insistían en la necesidad de la revisión y control de las prácticas populares.

Reformistas católicos como Erasmo o rupturistas como Lutero criticaron el culto excesivo concedido a la Virgen María y, en general, a todos los santos, denunciando que muchos fieles mostraban mayor fervor por estos que por Cristo, único redentor de la humanidad. Erasmo, por ejemplo, aun cuando admitía las cuatro dimensiones del culto mariano (alabanza, honor, invocación e imitación), defendía que, puestos a imitar el modelo de María, cuanto mejor sería fijar la atención directamente sobre el ejemplo de Cristo (Pozo 2006: 65-68). Los luteranos, daban un paso más allá menoscabando el papel activo que la Virgen había desempeñado en el proceso de Salvación. Si bien admitían y loaban la obediencia y humildad con las que había tomado parte, le restaban relevancia considerando que su actuación, estrictamente humana, respondía a la predestinación divina, consideración que se alinea con la doctrina luterana de la justificación por la fe.[21]

Los reformistas más críticos también desaprobaban la fe ciega con que los fieles, en busca de amparo, recurrían a la omnipotencia mariana y no a la gracia y misericordia de Dios, al creer que la devoción por la Virgen era suficiente para merecer sus gracias, y que Dios nada puede negarle a su madre, si intercede por ellos. Erasmo, en los *Colloquia familiaria* (1526), en «Peregrinatio religionis ergo», incluye una carta fingida de María a un protestante, Glaucopluto, en la que narra con ironía cómo la Virgen lo felicita por seguir a Lutero y por luchar contra la invocación a los santos e incluso a ella misma. Con sarcasmo describe las peticiones supersticiosas de sus fieles, en ocasiones carentes de sentido moral, y cómo la consideran cruel si los devotos no son atendidos. Al final, sin embargo, María le recuerda la necesidad de relacionar el culto de la madre con el de su Hijo.[22] También el erasmista Juan de Valdés criticó la superficial devoción

---

prácticas devotas. Gonzalez Novalín (1968-1971: 283) ya había incidido en el carácter novedoso del Índice de Valdés del 1559 al incluir obras muy difundidas que alimentaban el fervor popular de todas las clases sociales, y no solo obras próximas a las corrientes reformistas.

20. En esta línea podríamos destacar los esfuerzos de la orden jerónima, con el papel destacado de Hernando de Talavera, o de los franciscanos, con Cisneros y su *siembra espiritual* a la cabeza, entre otros muchos brotes reformistas.

21. Pozo (2006: 73-76) refiere brevemente las líneas principales de las críticas luteranas sobre el culto mariano, y su paulatina radicalización.

22. «Me vero quantumvis inermem, non tamen eiicies, nisi simul eiecto filio, quem ulnis teneo. Ab hoc non me patiar divelli: aut hunc una mecum extrudes, aut utrumque relinques, nisi mavis habere templum sine Christo» (Erasmo 1892: 344. Léase la carta al completo en

mariana de los fieles, y en el *Diálogo de doctrina cristiana* (1529) el arzobispo, uno de los interlocutores, concluye cómo muchas personas devotas

> andan embueltas en mil cuentos de vicios, y ni por pensamiento muestran en sí otra señal de christianos sino decir que son devotos de Nuestra Señora, y con la confianza que ponen en esta devoción piensan que les es lícito hacer las bellaquerías que hacen. […] Donosa bobería es, que siendo yo vicioso, me tenga por devoto de Nuestra Señora porque le rezo no sé qué oraciones, y le ayuno no sé qué días, a fe que es esta una burlería y abominación la mayor del mundo. (Valdés 1979: 124)

Y critica los libros de relatos de milagros que dan cuenta de esa devoción superficial, basada en meros rituales vacíos de significación, condenando tanto a los autores como a los editores que lo difunden, «mal viaje haga quien lo escribió y el primero que lo imprimió», e incluso a los obispos y prelados que consienten tales devociones (Valdés 1979: 124-125).

Por otro lado, eran también numerosas las reprobaciones de textos devotos muy difundidos, como las vidas de los santos o incluso de la Virgen, que para muchos ofrecían una exigua garantía doctrinal. Incluso algunos de los más férreos defensores de la ortodoxia católica denunciaban la falta de rigor histórico y filológico,[23] y la inclusión de leyendas apócrifas e infundadas en estos relatos. Melchor Cano, brazo derecho del inquisidor general Valdés y uno de los teólogos españoles más influyentes en la reforma conciliar, se mostraba preocupado tanto por el uso supersticioso que favorecían los textos como por su escasa calidad, en su mayoría carentes de autoridad y muchos de ellos redactados por personas ajenas al estamento eclesiástico, y por lo tanto, para Cano, incapaces de articular este tipo de discurso con el rigor necesario. Así sentenciaba:

> Está muy justificada la queja de Luis Vives sobre ciertas historias inventadas en la Iglesia.[24] Con prudencia y sólido razonamiento acusa de inventar malévolamente a quienes, en vez de piedad, urden mentiras en favor de la religión. [...] Quienes con falsos y mendaces escritos incitan a las almas de los mortales a dar culto a los santos, lo que consiguen es que se pierda el crédito a lo verdadero por culpa de lo falso, y

---

las páginas 342-344). Esta carta fue omitida en las traducciones castellanas del Coloquio que se hicieron en la época. Véase la realizada por Alonso Ruiz de Virués *ca*. 1529 (Erasmo 2005: 64-69).

23. Erasmo también criticó con frecuencia la escasa pulcritud filológica de los textos marianos, y rechazaba incluso los títulos no fundados bíblicamente que se le atribuyen, como estrella de la mar, reina del cielo, señora del mundo, puerto de salvación, etc. que para el de Rotterdam no deja de evidenciar una desviación del culto que se le debe.

24. Tal vez Cano se refiere a la diatriba de Vives hacía la *Legenda aurea* de Vorágine, material base del que partían los *Flores sanctorum* en romance: «Quam indigna est Divis et hominibus christianis illa Sanctorum historia, quae *Legenda aurea* nominatur, quam nescio cur auream appellent, quum scripta sit ab homine ferrei oris, plumbei cordis! Quis foedius dici potest illo libro? O quam pudendum est nobis christianis, […]» (Thompson 1990: 106).

> que las cosas que han sido sacadas a la luz con rigurosidad por autores totalmente veraces sean puestas también en entredicho. (Cano 2006: 645)

> […] Quienes consideran que no van a exponer con brillantez las famosas proezas de los santos si no las adornan con fantasías, revelaciones y milagros, perjudican enormemente a la Iglesia de Cristo. Y en esto la desvergüenza de los hombres no ha respetado ni a la Virgen Santa ni a Cristo Señor; es más, la misma desvergüenza al escribir la historia de Cristo y de su Madre hizo también lo mismo que hizo continuamente con los otros santos, y urdió muchas fábulas a tono con la ligereza del ingenio humano. (Cano 2006: 649)

Después de todo lo expuesto, puede vislumbrarse qué aspectos problemáticos presentaban algunas de las vidas marianas referidas más arriba, que, ciertamente, no ayudaban a contrarrestar estas reprobaciones. En general, en estas vidas se alimenta la devoción por la Virgen; se exalta su protagonismo en el proceso de Salvación, incluso más allá de los límites evangélicos; en algunas se incluyen milagros, y algunos de ellos muestran una fe superficial y ritualizada; aluden a episodios legendarios; con frecuencia omiten citar las autoridades que refieren; otras no son obras de reputados teólogos, sino de seglares…; por no mencionar otros aspectos conflictivos comunes a los de obras de materia religiosa, como la difusión en romance de salmos y versículos bíblicos, que también se da en estas. Algunos de los textos comentados fueron prohibidos en el Índice del 1559, pero las críticas surgidas en torno al culto a la Virgen por los distintos conatos reformistas quedaban manifiestas.

La polémica se cerró, al menos para los católicos, con la clausura del Concilio de Trento, aunque en realidad en este no se abordaron apenas cuestiones tocantes a la doctrina mariológica. Recordamos que en varias sesiones, por ejemplo ya en la temprana sesión V de 17 de junio de 1546, en que se trató la cuestión del pecado original, se declaró que la intención del Concilio no es «comprender en él a la bienaventurada e inmaculada Virgen madre de Dios» (*Concilio de Trento*: 38).[25] No obstante, la controversia general sobre el culto a los santos, ampliamente tratada, indirectamente también incluía la devoción a la Virgen. Con el decreto de la sesión XXV, de 3 y 4 de diciembre de 1563, sobre «la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes», no solo se garantizó la pervivencia del culto mariano en la Iglesia católica, sino que a la vez se reforzó la responsabilidad pastoral del adoctrinamiento, y de aquí el abundante desarrollo de la producción mariana escrita en la época postridentina.[26] Según este decreto, se dictaminaba y exhortaba:

25. Sobre la cuestión remite a las constituciones de Sixto IV, que secunda. Aparte de esta, son escasas las alusiones a consideraciones sobre doctrina mariana. La otra brevísima afirmación que hallamos concierne a la declaración de absoluta inmunidad al pecado venial en la Virgen a lo largo de toda su vida (*Concilio de Trento*: 71).

26. El catálogo de vidas marianas elaborado por Bengoechea (1984), aunque no del todo completo, da idea de la proliferación de este tipo de relatos en el periodo postridentino, especialmente en el

> a todos los obispos y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias y uso legítimo de las imágenes, […] enseñándoles que los santos reynan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres, que es bueno y útil invocarles humilmente y recurrir a sus oraciones, intercesión y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor, que es solo nuestro redentor y salvador […].
> Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen, madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración, […] porque el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas […].
> Enseñen con esmero los obispos […] saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos, así como que se exciten a adorar y amar a Dios, y practicar la piedad […]. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias y en el sagrado uso de las imágenes […]. Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocer y aprobarlas el mismo Obispo. (*Concilio de Trento*: 328-333)

Es decir, se pondera la devoción y el culto a los santos como intercesores para alcanzar la gracia divina, que solo Dios administra, confirmando la usanza católica y, por tanto, salvaguardando la tradición patrística y conciliar de la Iglesia, zanjando así las polémicas alentadas por los protestantes. Se reafirma el valor ejemplar de las vidas de los santos, y el provecho que se deriva del culto a las imágenes, que refuerzan la fe de los fieles. Pero, asimismo, se desea frenar la devoción superficial y supersticiosa, y la proliferación de reliquias o de nuevos milagros, tenidos por infundados hasta que no se demostrara lo contrario. Estas conclusiones se aplicaron de igual manera a la devoción mariana, por lo que se multiplicaron los relatos ejemplares de su vida que enraizaban con la tradición de su culto y favorecían la imitación de su modelo.

Por otra parte, el Concilio también se hizo eco de las polémicas relacionadas con la calidad de los escritos devotos y las voces autorizadas para difundir textos de materia sagrada. Se insistió en la necesidad de la mediación eclesiástica para la correcta interpretación y práctica de la devoción, y en la adecuada formación de los prelados.[27] Asimismo se mostró la preocupación por el dudoso provecho que el pueblo puede

---

siglo XVII. Pero las hagiografías marianas no fueron las únicas manifestaciones del fervor creciente por honrar a la Virgen. También se generalizaron otras prácticas devotas, como el rezo del rosario, que adquirió su forma actual en tiempos de Pio V, quien estableció además la fiesta en honor de la Virgen del Rosario.

27. En el Concilio (31) se «Decreta además, con el fin de contener los ingenios insolentes, que ninguno fiado en su propia sabiduría se atreva a interpretar la misma sagrada Escritura en cosas pertenecientes a la fe, y a las costumbres que miran a la propagación de la doctrina cristiana», y se instó a la necesidad de fundar cátedras sobre Sagrada Escritura y a supervisar la formación y capacidad de los predicadores (*Concilio de Trento*: 39-46).

extraer del tratamiento de cuestiones sutiles. Por ejemplo, al tratar la existencia del purgatorio se concluye que se excluya de los «sermones predicados en lengua vulgar a la ruda plebe, las cuestiones muy difíciles y sutiles que nada conducen a la edificación y con las que rara vez se aumenta la piedad» (*Concilio de Trento*: 327).

Todas estas resoluciones nos dan una idea de las directrices doctrinales que se aplicaron a las nuevas vidas de María surgidas tras el Concilio. Se garantizó la mediación eclesiástica, tenida por la autoridad emisora y difusora de los escritos; se supervisó el rigor de los textos conforme a la tradición patrística y conciliar; se purgó las obras de elementos apócrifos o legendarios, para evitar el descrédito; se evitó la *delectación morosa*, para contrarrestar la curiosidad excesiva por escudriñar cuestiones elevadas, que no se estimaban adecuadas para el pueblo por las interpretaciones desviadas o el disenso que pudieran suscitar;[28] se salvaguardó el correcto uso de los textos, depurándolos de oraciones no canónicas y otros elementos populares para prevenir usos supersticiosos; y se veló por el empleo de un estilo adecuado y pertinente a la temática, elegante, sugerente y evocador, pero sencillo y comprensible.[29] Se atendía así a las demandas de los teólogos más ortodoxos que habían apelado a la necesidad de contar con nuevos textos devotos adecuados.

Los primeros tratados marianos posteriores al Concilio fueron los latinos de Pedro Canisio y de Francisco Suárez; sus revisiones de la doctrina mariana católica los convirtieron en las principales autoridades modernas de referencia ya entre sus coetáneos. Los cinco tomos del monumental *De Maria Virgine incomparabili et Dei Genitrice sacrosanta* (1577) de Canisio, además, incluían importantes argumentaciones para rebatir las críticas protestantes sobre la materia. La obra de Suárez, contenida en su *De Mysteriis Vitae Christi* (1592), en cambio, contribuyó de manera notable a superar las controversias entre jesuitas y dominicos sobre la predestinación.[30]

28. Vega (2013: 219) recuerda que el pensamiento moralista del siglo XVI «no se limita a moderar los deleites del cuerpo, sino también los de la razón o de la mente, que se pueden derivar de la imaginación, el conocimiento y la contemplación», incluso en relación a la materia religiosa. Se condenaba además el pecado de la *curiositas* «el deseo inmoderado de conocer y escudriñar los misterios teológicos, aquello prohibido y aquello oculto». La curiosidad se definía «como un deseo de saber excesivo y mal encauzado», y en el ámbito dogmático resultaba ser «uno de los caminos mejor descritos de cuantos conducen a la herejía y el error doctrinal» (Vega, 2014a: 153, 157).

29. La cuestión sobre el uso de un estilo adecuado para los textos devotos había sido también ampliamente discutida. Ya Martínez de Ampiés, en el prólogo del *Triunpho de María*, publicado en 1495 (Zaragoza, P. Hurus), afirmaba que «Las obras compuestas assí en el metro como en la prosa suelen ser de algunos reprehendidas quando hay en ellas tales figuras o rodeos que les empachan el entendimiento para no percebir o conocer la verdad de su sentencia» (aII*r*). Décadas después, también teólogos reputados, como Melchor Cano, insistían en la necesidad de emplear un estilo claro y comedido en artificios retóricos: «La verdad es sincera y si encuentra el espíritu limpio fluye claramente por sí misma, sin ayuda de nadie. La falsedad busca las revueltas y los caminos tortuosos, y se rodea y protege cuidadosamente con los meandros de las palabras» (Cano 2006: 659). Se evitaba así lo *malsonante*: la exposición farragosa, poco avezada, de cuestiones sutiles y elevadas (Vega 2014b).

30. Para más información sobre las claves doctrinales de estos tratados, véase Pozo (2006: 83-93).

Estas magnas obras influyeron de manera decisiva en los santorales del presbítero toledano Alonso de Villegas (1578-1603) y del jesuita Pedro de Ribadeneira (1599-1601),[31] que pasaron a ser los textos de referencia, casi en exclusiva, para la lectura de las vidas de santos en romance en los reinos hispánicos,[32] y que incluían, ahora sí, la vida de la Virgen como un relato unitario, articulado a manera de biografía y no solo divido según las festividades. Estas nuevas vidas de María aplicaban las directrices dispuestas por Trento y ofrecían la doctrina revisada, acorde a la tradición patrística y al rigor histórico y filológico; en sintonía con las autoridades coetáneas y asegurando la mediación eclesiástica con autores reputados. Son modificaciones que se aplicarán sobre los rasgos funcionales, estructurales y formales que ya se habían consolidado sobre el género en la primera mitad del Quinientos, tal vez ya asimilados por los lectores y latentes en sus expectativas.

Textos marianos postridentinos

Nos fijaremos a continuación en los dos textos marianos en romance probablemente más populares tras la reforma tridentina, como son los contenidos en los nuevos *Flores sanctorum* acordes al breviario romano, ya que los grandes santorales siguieron siendo obras de devoción muy leídas y editadas. En estas nuevas versiones ya citadas, Villegas y Ribadeneira, aun con sus diferentes procederes, supieron integrar las nuevas directrices teológicas para el control de la piedad con el fervor devoto popular, y en sendas compilaciones incluyeron una vida de María, además de la narración de la vida de Jesús que recordaba la preeminencia crística en el culto católico.[33] El segundo volumen del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, publicado entre 1582 y 1584, fue el primero en incluir una hagiografía mariana, exenta, unitaria y muy extensa, porque según declaraba el autor, no le bastaba con la exposición de las festividades que había compuesto para el primer tomo, por lo que ahora «se pone proseguidamente y no a pedaços, como

31. En este sentido es importante notar cómo desaparecerán los grandes santorales en lengua catalana, que contaban con una notable tradición medieval manuscrita y editorial en las primeras décadas de la imprenta. A pesar de las directrices de Trento que exhortaban a la predicación en la lengua romance propia de cada pueblo, tal vez razones comerciales primaron la impresión de obras devotas mayoritariamente en castellano. Sobre las relaciones entre la lengua catalana y el estamento eclesiástico, véase Pitarch (2001) para el caso valenciano y Marfany (2001) para el catalán.
32. Sobre la explicitación de la autoría en los *Flores sanctorum* castellanos, Aragüés pone de manifiesto cómo «los santorales postridentinos mostraban ya orgullosos la firma de sus autores castellanos, definitivamente impuesta a la de sus antecedentes latinos (Surio, Lipomano y tantos otros)» (2014: 39).
33. Aragüés (2014: 38) ve en la inclusión de esta vida de Cristo la influencia directa de uno de los modelos de santorales castellanos anteriores más difundidos, el del *Flos sanctorum renacentista*, que se iniciaba asimismo con una vita Christi con episodios marianos (sobre la tradición de este material cristológico y sus distintas reformulaciones en los santorales castellanos, véase Aragüés 2012: 353). En esta ocasión, ambos autores vieron la necesidad y el provecho de incluir una vida de su madre independiente, asumiendo el interés que podría derivarse.

en la primera, la vida de la Madre de Dios» (Villegas 1588: IV).[34] Y tal vez Ribadeneira, que publicó su santoral en 1599, siguió su ejemplo para no defraudar posibles expectativas en el público. Acaso prueba de ello es el hecho de que su hagiografía mariana resulte mucho más breve; y es que, según justifica, volverá a tratar algunas cuestiones en las correspondientes festividades del año litúrgico, que parece estimar ocasión más conveniente:

> Esta es la vida de la sacratíssima Virgen Nuestra Señora, sacada de graves autores, referida breve y senzillamente, dexando los inefables misterios que en ella se encierran para tratarlos más copiosamente en los días de sus festividades en que la santa Yglesia los celebra, como en sus propios lugares se verá. (Ribadeneira 1616: 80)

Como recuerda Aragüés (2014: 35), estos nuevos santorales, ordenados ambos ahora según el calendario civil, y de título prácticamente homónimo, partían de una misma fuente: las *Vitae Sanctorum* de Luis de Lippomano, revisadas por Lorenzo Surio (Colonia 1570-1575), compilación que ya contemplaba a su vez las directrices doctrinales emitidas por el Concilio de Trento. Ambos santorales evidencian, por tanto, la búsqueda de la verdad y el rigor hagiográfico y, en consecuencia, la necesidad de autenticidad y autoridad. Lo comprobamos especialmente en Ribadeneira, que «hacía gala de una mesura y de un escepticismo algo más acorde al gusto de los lectores más exigentes» (Aragüés 2014: 38).[35] De hecho, mientras en su *Vida de la gloriosa Virgen María* el criterio imperante del jesuita parece ser el de seleccionar solo aquellas voces más aceptadas por el rigor historiográfico y teológico,[36] en la *Vida de la virgen sacratíssima* de Villegas veremos cómo cada cuestión se trata profusamente, aglutinando las argumentaciones —pertinentemente citadas— surgidas sobre los temas más debatidos acerca de la vida de María, sobre los cuales, incluso, se llega a apelar al criterio del lector para que medite sobre los planteamientos que estime más convincentes, una vez expuestos y comentados.

34. Es esta una consideración interesante, pues en el prólogo al primer volumen, indicaba exactamente lo contrario, que tras considerar el provecho de escribir una vida de la Virgen tras la de Cristo, había estimado «que bastava lo que aquí se dize, porque en las fiestas que están repartidas en sus propias días se hallará casi todo lo que se pudiera dezir junto en tratado continuado» (Villegas 1591: I*v*), y sin embargo, pocos años después, juzgó la conveniencia de reunir de manera cronológica el relato de la vida de María —reaprovechando incluso algunos fragmentos del tomo primero—, es decir, de ofrecer a los devotos su hagiografía, tal vez considerando los beneficios que de ello se derivaban, como facilitar la imitación de su modelo.

35. Con todo, Herrán (1983: 538) sigue observando también en el proceder de Ribadeneira más credulidad de la debida.

36. En el prólogo declara que no le parece pertinente que los relatos hagiográficos sean ocasión de disquisiciones teológicas, que pueden entorpecer el deleite de la lectura devota: «porque esto más es para Escuelas, y cortar el hilo de la narración y embaraçar al lector devoto le quita el gusto que tiene y aún le entibia el ardor y deseo de imitar a los Santos» (Ribadeneira 1616: III*r*).

Podemos comprobarlo brevemente al abordar la polémica cuestión de los distintos matrimonios de santa Ana y la discutida existencia de las hermanas de la Virgen. Mientras Ribadeneira obvia tratar la cuestión, y se limita a afirmar al paso la ausencia de parentesco: «Con esto Nuestra Señora bolvió a Nazaret y habitó en la casa de sus padres, que ella, como hija única, había heredado» (Ribadeneira 1616: 74); Villegas, en cambio, se extiende en el tratamiento de la controversia, recogiendo unas y otras argumentaciones en ambos sentidos, demostrando, por ejemplo, que según el Evangelio, ni los sucesivos matrimonios están condenados, ni santa Ana tuvo que ser necesariamente estéril:

> Nunca san Pablo reprovara las segundas nupcias, dando él por consejo a las viudas moças que se casen […]. Santa Anna […] no era vieja, sino estéril, como dice Fabro […]; no está tan cierto estar la falta de el no concebir en sancta Anna, possible era que san Joachín fuesse la ocasión, y bien se ve una muger casada con un marido y no parir, y casarse después con otro, y parir». (Villegas 1588: 22*r*)

Y concluye, como ya dicho, apelando al criterio del lector:

> Yo procuraré dar a entender la fuerça que tienen los argumentos de Fabro, y dexaré al discreto letor que juzgue si en lo que dixo tuvo razón, y si ay inconveniente alguno en que de sancta Anna se diga que fue tres vezes casada. (Villegas 1588: 21*v*).

Puede sorprender la llaneza con que Villegas compila y comenta las argumentaciones teológicas, y el desparpajo con el que las expone al parecer del devoto lector, sobre todo si consideramos el recelo con que el Santo Oficio quería salvaguardar la ortodoxia del mensaje. Pero como se observa, las argumentaciones que el presbítero toledano aglutina proceden de autoridades claramente reconocidas por la Iglesia, por lo que nada se percibió como apócrifo ni *escandaloso*,[37] y por tanto, censurable; tal vez este rebatir en uno u otro sentido de la controversia se entendía dentro de la marcada intención pastoral defendida en las resoluciones conciliares. No obstante, este proceder de Villegas, desbordante y vehemente, como ya expuso Aragüés (2014: 38), delata todavía cierta credulidad e incluso gusto por lo maravilloso,[38] aun cuando su verdadera intención, declarada en el prólogo del

37. Según la clasificación de censuras menores, se calificaba de escandalosa toda afirmación o proposición que diera ocasión de caída o ruina espiritual para los que las leen u oyen (Vega 2014b: 145).
38. Léase para apreciar ese gusto por la maravilla de que hace alarde Villegas esta bella descripción de las señales casi misteriosas que anuncian la Natividad de Cristo: «La luna resplandecía con nuevos resplandores; el sol tenía ocasión de embidiarla, pues estava ausente y ella presente, sirviendo con su luz a este sagrado misterio. Las estrellas que caminan en medio del cielo, si les fuera dado, quisieran estarse quedas por ver tan gran maravilla; las que iban adelante bolver atrás, y las que quedavan atrás darse priessa por gozar de hora tan dichosa. Toda la naturaleza criada estava como atónita y espantada, esperando ver tan nueva manera de parto.» (Villegas 1588: 43*v*).

primer volumen, era, precisamente, la de superar esos aspectos que caracterizaban los santorales castellanos, donde «se leen muchas cosas apócrifas y agenas de toda verdad» y «otras muchas tan faltas de la autoridad y gravedad que pide semejante letura», que invitan antes a «irrisión que a devoción» y son «causa a gentes de otras naciones para que se burlen de los españoles» (Villegas 1591: 1*v*).

No obstante, también el tratado de Ribadeneira da muestras de esa misma intención doctrinal, por ejemplo para legitimar con argumentos teológicos las creencias devotas más arraigadas en el culto tradicional, aunque lo hace en los capítulos de las festividades, y no en el relato unitario inicial, donde prima la brevedad y agilidad, parece que respondiendo a un enfoque rigurosamente histórico.[39]

Parece que la legitimidad con que exponen los argumentos, apoyándolos en la tradición patrística, garantizó que nada se juzgara en las compilaciones —ni siquiera en la de Villegas—, que atentara contra la conveniencia y aceptabilidad, o que cayera en la temeridad, malsonancia o escándalo: ni contenían errores de fe y doctrina, ni la forma con que enunciaban el mensaje a un público de legos dificultaba o entorpecía su comprensión.[40] Si recordamos los relatos anteriores a Trento, en que se subrayaba el protagonismo exclusivo y eminente de María, o se hacía referencia a episodios legendarios de procedencia popular, comprobamos la lejanía que separa estos textos de aquellos:

> Estavan pues Joseph y la Virgen en Egipto como gente estrangera, arrinconada, mal aposentada y desfavorecida, aunque muy alegres y contentos por tener en salvo su thesoro. Passavan la vida trabajando de manos, Joseph en su exercicio de carpintería, y la sagrada Virgen, en obras de costura, con que se sustentavan a sí y al que sustenta a todo el mundo. (Villegas 1588: 53v-54r)

Según leemos, no se pondera el protagonismo mariano, pues José también desempeña un rol destacado en la vida de la sagrada familia; y observamos asimismo cómo se suprimen los acontecimientos sobrenaturales en la huida a Egipto, y en general, en la infancia del Salvador, como se explicita hacia el final de esta cita de Villegas:

39. Para muestra de cómo legitima la creencia popular, veamos un ejemplo de la festividad de la Natividad de Jesús: «[…] Muchos creen (Lira, Chartusian, Ioan Maior), y no sin gran fundamento, que todo aquel largo camino le anduvo la Virgen a pie, porque su pobreza era grande y su preñez no se lo estorvava, ni el Hijo que tenía en su sagrado vientre le era carga sino alivio, ni le quitava las fuerças, antes se las dava para qualquier trabajo del camino. Verdad es que el Evangelio no lo dize el aver ido a pie, y que el aver ido en algún jumento (como comúnmente le pintan) no repugna a su pobreza y algunos autores son desta opinión.» (Ribadeneira 1616: 887). Recordemos que teólogos como Cano habían abogado por la ratificación de la pía creencia cuando no contradijese la «verosimilitud»: «No creo que valga la pena intentar desvirtuarla en asamblea pública pues ninguna utilidad tendría. Además es propio de la mayor locura intentarlo en vano […]. Y si por casualidad te ganas la aquiescencia de unos pocos con tu argumentación, provocarás en el pueblo multitud de quejas, divisiones y disputas.» (Cano 2006: 577).

40. Vega (2014b) sistematiza y define los criterios de corrección y de censura menor empleados por teólogos y censores para la revisión y vigilancia de la prosa espiritual y doctrinal de los autores católicos.

> Grandes afflicciones suffrieron estos piadosos caminantes en camino tan apressurado y peligroso, passando las noches sin dormir, con temor de salteadores y bestias fieras; los días sin comer, hallándose mal por los desiertos comida. Ya el viento les hazía guerra, ya la agua, ya la nieve; hasta que llegaron a Egypto, a donde faltándoles aguas y nieves, porque en aquella tierra no cae nieve ni agua, el tratar con gentes bárbaras y idólatras les sería muy penoso. Algunas cosas apócrifas se hallan escritas que sucedieron al bendito niño en este viage; lo que con verdad se puede dezir, conforme a la doctrina de los santos, acerca de la infancia y niñez del Salvador, es que se asimiló en aquella sazón a los otros niños, aunque siempre representando un niño Dios. Y decir que en palabras o en obras adelantasse mucho su edad, hablando quando mamava palabras de hombre grave y haciendo milagros, es cosa sin fundamento […] como cuentan dél en este camino […] autores y libros de poca o ninguna autoridad. (Villegas: 1588: 53*r*-53*v*)

Ambos santorales, por tanto, recubren de autoridad y verosimilitud el relato exclusivo, unitario y cronológico de la vida, desde su concepción inmaculada a su anunciación, rasgos que ya se habían consolidado con los textos anteriores, pero que no son los únicos que se perpetúan en las nuevas hagiografías marianas. Tan importante como la construcción del protagonismo diferencial de la Virgen, que favorece la imitación de su modelo, era, como se ha expuesto más arriba, el lenguaje narrativo empleado en las vidas marianas, sugerente y evocador, para alimentar el fervor de los fieles al recrearse en la historia evangélica, que en nada parece estar reñido con la moderación con que se seleccionan y legitiman los materiales. Ya en los fragmentos citados se aprecia el uso de un tono lírico que embellece la narración. En el caso de Villegas, se acompaña además de frecuentes y bellos diálogos y monólogos internos, que al plasmar las voces de los personajes permiten de manera particular conocer y ensimismarse con los sentimientos de María y acrecentar la devoción:

> Baxó sus ojos al suelo la sagrada Virgen y vido al Hijo de Dios y suyo nascido. Arrodillose delante dél y derramando lágrimas de ternura y regalo le adoró, come dize san Ambrosio (lo mismo afirma de san Joseph) […] y dixo: «Ay Hijo de mis entrañas, ¿y cómo os abrigaré, cómo os cubriré y defenderé del frío que es vuestro verdugo? Determinastes de os hazer hombre, pues ¿por qué escogistes madre de tan poca possibilidad como yo soy para lo que vós merecéis? ¿No avía reynas y princesas en el mundo que mejor que yo pudieran cubriros con paños de seda y oro como vós muy bien merecéys siendo quien soys? Yo no puedo sino cubriros con paños pobres… Y ya que escogistes madre que tan poco puede, ¿por qué lugar tan pobre, vil y desechado? Si naciérades en Nazareth, donde fuystes concebido, pudiera yo, Señor, mejor serviros en mi pobre casa; aquí ¿qué puedo hazer, Hijo mío? Mirad, mi Dios, que me librastes de los dolores que otras madres padecen en sus partos, que ningunos he sentido, y queréys que aora los padezca viendo esse vuestro rostro, en que los ángeles se miran y alegra toda la corte celestial, hazer ceños, llorar y derramar lágrimas de frío? Ay, Hijo de mis entrañas, y ¿cómo se mezcla el contento que recibo en averos parido y verme vuestra madre, con el descontento que padezco por no poderos regalar, apiadar y servir como yo quisiera? […]». (Villegas 1588: 43*v*-44*r*)

Se ha de notar que ambos autores eran conscientes de la necesidad de alumbrar e inflamar el corazón de los fieles, como exponía Ribadeneira en su prólogo, para que después de leer las vidas de los santos no quedara el devoto lector «tan seco y frío, y tan sin xugo y fruto, como si no huviera leydo la vida de un Santo, sino la de un emperador o de un filósofo gentil» (1616: iiv), afán equiparable o superior al que se observa en los textos de inicios de la centuria.

Con lo que hasta aquí se ha expuesto, se demuestra cómo las nuevas vidas marianas surgidas a finales del Quinientos asumen los modelos anteriores en cuanto a función devota, estructura y forma narrativa: siguen siendo relatos unitarios e independientes que alimentan el fervor devoto, fomentan la alabanza de la Madre de Dios y facilitan la imitación de su modelo. Pero como resultado de las coordenadas históricas en que surgen, los textos han sido minuciosamente depurados para eliminar los episodios o comentarios apócrifos o infundados, y ceñirse a la autoridad y rigor de la Historia eclesiástica. Además, como los textos son en cierta manera, si no respuesta, consecuencia de las polémicas planteadas por protestantes y heterodoxos en lo tocante al culto y devoción marianos, hacen especial hincapié en fundamentar la doctrina mariológica y validar su dilatada tradición, de manera que implícitamente se rebaten las críticas y se refuerza la tarea pastoral, tan defendida en el Concilio de Trento. Se podría profundizar todavía en muchas cuestiones relativas al culto a las imágenes y la defensa de los milagros que se desprende de ambos relatos,[41] pero son cuestiones que necesitarían de un desarrollo más amplio que excede a esta primera aproximación a la cuestión, cuyo principal objetivo ha consistido en poner de manifiesto los rasgos más representativos de la tradición, consolidación e innovación del género a lo largo de la centuria.

41. Baste comentar, por ejemplo, que ambos relatos incluyen milagros, aunque para contrarrestar las críticas que se habían expuesto sobre la fe desmedida en la omnipotencia mariana, se recuerda en todo momento que María es mediadora e intercede para que Dios conceda la gracia. Prueba de este afán doctrinal es el título con que los introduce Villegas: «De algunos milagros hechos por Dios a intercessión y ruego de su sagrada Madre» (1616: 96*r*).

Bibliografía

Aragüés Aldaz, José, «Los '*flores sanctorum*' medievales y renacentistas. Brevísimo panorama crítico», eds. N. Fernández y M. Fernández, *Literatura Medieval y Renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, 2012, 349-361.

—, «La difusa autoría del *Flos sanctorum*: silencios, presencias, imposturas», ed. M. Le Guellec, *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 21-40.

Arronis Llopis, Carme, *La vida de la sacratíssima verge Maria de Miquel Peres (1494)*, Barcelona /Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2015.

—, «Tres obras marianas prohibidas en el Índice de Valdés: la explicación de dos entradas confundidas», ed. E. Blanco, *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca, SEMYR, 2016, 169-181.

Arronis, Carme y Baños, Fernando, «Las vidas de María en el ámbito peninsular pretridentino», *Estudios Humanísticos. Filología*, 36 (2014), 65-105.

Baños Vallejo, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto, 2003.

—, «Belleza y virtud en las 'vidas de María' castellanas», *Medievalia*, 18-2 (2015), 43-63.

Bengoechea, Ismael, «Catálogo español de vidas de Nuestra Señora», *Scripta de Maria*, 7 (1984), 559-600.

Càmara Sempere, Hèctor, *La Mare de Déu en el Flos sanctorum romançat*, Alacant, Universitat d'Alacant, 2010.

Cano, Melchor. *De locis theologicis* (Salamanca, 1563), ed. y trad. J. Belda, Madrid, BAC, 2006.

Concilio de Trento, véase López de Ayala, I.

Cortés Guadarrama, Marcos A., *El Flos sanctorum con sus ethimologías. Edición y estudio*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2010.

Erasmo de Rotterdam, *Colloquia familiaria et Encomium moriae*, vol. I, Lipsiae, Ottonis Holtze, 1892.

—, *Coloquios familiares, edición de Alonso Ruiz de Virués, siglo XVI,* eds. A. Herrán y M. Santos, Barcelona, Anthropos, 2005.

Escartí, Vicent (ed.), Isabel de Villena, *Vita Christi*, València, Alfons el Magnànim, 2011.

Gilmont, Jean-François. «Reformas protestantes y lecturas», eds. G. Cavallo y R. Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998, 329-365.

Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del renacimiento*, I, Madrid, Cátedra, 2012.

González Novalín, José Luis, *El inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568)* , Oviedo, Universidad de Oviedo, 1968-1971.

Haliczer, Stephen, *Inquisición y sociedad en el Reino de Valencia*, *1478–1834*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1993.

Herrán, Laurentino M., «La Virgen Maria en el *Flos sanctorum* del P. Ribadeneyra», *Scripta de María*, VI, 1983, 535-566.

Londoño, Marcela, «Devoción supersticiosa en el Índice de Valdés: la oración de la Emparedada», ed. C. Esteve, *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera edad moderna*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, 137-160.

López de Ayala, Ignacio (ed. y trad.), *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Barcelona, Ramón Martín Indar, 1847.

Marfany, Joan Lluís, *La llengua maltractada: el castellà i el català a Catalunya del segle XVI al segle XIX*, Barcelona, Empúries, 2001.

Molina, Juan de, *Vergel de Nuestra Señora*, Sevilla, Domenico de Robertis, 1542.

Pérez García, Rafael, *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento*, Gijón, Trea, 2006.

Pitarch, Vicent, *Llengua i Església durant el barroc valencià*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

Pozo, Cándido. *Estudios sobre historia de la Teología*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2006.

Ribadeneira, Pedro de, «La vida de la gloriosa Virgen María Nuestra Señora», *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los Santos*, vol. I, Madrid, Luis Sánchez, 1616, 72-82.

Robles, Juan de, *Vida y excelencias y miraglos de santa Anna y de la gloriosa Nuestra Señora santa María fasta la edad de quatorze* años, Sevilla, Domenico de Robertis, 1550.

Thompson, Billy Bussell, «*Plumbei cordis, oris ferrei*. La recepción de la teología de Jacobus a Voragine y su *Legenda aurea* en la Península», eds. J. Connolly et al., *Saints and their authors. Studies in Medieval Hispanic Hagiography in honor of John K. Walsh*, Madison, 1990, 97-106.

Valdés, Juan de, *Diálogo de doctrina christiana*, ed. J. Ruiz, Madrid, Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados. Editora Nacional, 1979.

Vega, M. José, «Los pecados del lector. Delectación morosa y lecturas culpables en la teología moral del siglo XVI», eds. E. Fosalba y M.J. Vega, *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, Berna, Peter Lang, 2013, 205-226.

—, «El saber como conflicto: curiosidad herética y saberes inmoderados en la primera modernidad», ed. C. Strosetzki, *Saberes humanísticos y fomas de vida (Conflicto de saberes)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014a, 153-184.

—, «Escandaloso, ofensivo y malsonante. Censura y vigilancia de la prosa espiritual en la España del Siglo de Oro», *Criticón*, 120-121, (2014b), 137-154.

Villegas, Alonso, «La vida de la virgen sacratíssima María, madre de Dios, reyna de los ángeles y señora nuestra», *Flos Sanctorum y historia general en*

que se escrive la vida de la Virgen Sacratíssima y de los santos antiguos, Toledo, Juan Rodríguez, 1588, 1-88.

—, *Flos Sanctorum y historia general de la vida y hechos de Jesuchristo, Dios y Señor Nuestro, y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Yglesia católica, conforme al Breviario Romano reformado por decreto del Santo Concilio Tridentino*, Toledo, Viuda de Juan Rodríguez, 1591.

CC BY

De la vida de sant Onofre valenciana i anònima, de principis del XVI, a la recreació d'Onofre Salt (Barcelona, 1620)[1]

Vicent Josep Escartí Soriano
Universitat de València
vicent.j.escarti@uv.es

Recepció: 22/01/2017, Acceptació: 27/03/2017, Publicació: 22/12/2017

Resum
La devoció en terres de parla catalana a l'anacoreta sant Onofre es troba bastant difosa i compta amb nombrosos testimonis. Entre els literaris, en destaquen dos. Un, en català, publicat a principis del segle XVI, a València —anònim i amb clares evidències de ser un treball que recull textos elaborats en estadis anteriors—, i l'altre publicat a Barcelona —malgrat que obra del valencià Onofre Salt—, del 1620, i en castellà. Ens proposem veure les diferències entre l'un i l'altre i, encara, els punts en comú de dos textos devocionals hagiogràfics que es troben als extrems de la cruïlla de l'edat moderna: de l'edat mitjana al Renaixement, el primer, i ja al barroc, el segon.

Paraules clau
sant Onofre; hagiografia; segle XV; segle XVII; Onofre Salt

Abstract
From the Valencian anonymous life of St. Onophrius at the beginning of the sixteenth century to the recreation of Onofre Salt (Barcelona, 1620)
The devotion to the anchorite Saint Onophrius in Catalan-speaking lands is quite wide-

1. Aquest treball forma part de les línies de recerca del Grup d'Investigació de la Universitat de València *LLiCValSOR* (GIUV2013/062) i, encara, se situa en la matriu dels projectes de l'Institut Superior d'Investigació Cooperativa IVITRA [ISIC-IVITRA] de la Generalitat Valenciana (ISIC/012/042) i del PrometeoII/2014/018. Per altra banda, el treball està inserit en el projecte UV-INV-AE14-269762.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.250

spread and has numerous witnesses. Among the literary ones, two stand out. One in Catalan, which is anonymous and was published in Valencia at the beginning of the sixteenth century with clear evidence of being a work that includes texts elaborated in previous stages, and another published in 1620 in Barcelona in Spanish despite being a work of the Valencian Onofre Salt. This article examines the differences between both and the points in common of the two hagiographic devotional texts that are at the end of the crossing of the modern age: the first from the Middle Ages to the Renaissance, and the second that is already in the Baroque period.

Keywords
Saint Onophrius; hagiography; fifteenth century; seventeenth century; Onofre Salt

Preliminar

Recentment he pogut acostar-me, en diferents ocasions (Escartí 2014, 2015) a la *Vida de sanct Honofre*, conservada actualment en exemplar únic postincunable a la Biblioteca de la Universitat de València (CF/3(01), el qual, malgrat que pot semblar una peça d'hagiografia medieval quasi oblidada, conté elements ben interessants i ens demostra, entre altres coses, com s'anaven construint aquesta mena de textos, per acumulació i ampliació, al llarg dels segles. En concret, perquè, en aquest sentit, la transmissió del text sobre sant Onofre és bastant clara, com ja va saber evidenciar Curt Wittlin, fa anys (1995: 103-18). Per altra banda, cal apuntar que el text anònim ha gaudit sempre de l'interès més o menys específic per part d'alguns estudiosos i erudits —començant, al segle XVIII, per Lluís Galiana o Vicent Ximeno, com veurem—, que han aportat dades per poder conèixer-lo millor; però també, més recentment, amb estudis solvents —com el ja esmentat, de Wittlin (1995)— i, sobretot, el de Valldecabres (2004), al qual hauríem d'afegir una edició facsímil (2004) i la més recent transcripció i edició que hem portat a terme nosaltres, en dues maneres diferents (Escartí 2014, 2015).

Per la seua banda, la *Historia de la maravillosa vida, angélica conversación y preciosa muerte del glorioso san Onofre, rey, anacoreta y confessor*, obra del valencià Onofre Salt, publicada a Barcelona el 1620, no ens consta que haja rebut atenció en cap monografia o estudi, més enllà d'alguna referència aïllada que ja reportarem.

Aquesta diferència prou que evidencia la naturalesa diversa dels materials de què parlem: si el primer és una mostra remarcable d'impremta postincunable i en la nostra llengua, i s'ha de posar en contacte amb el món medieval del que prové i d'on es nodreix, en un entorn sens dubte influenciat per la producció hagiogràfica d'homes com Roís de Corella o Miquel Peres;[2] en el cas del segon, el treball elaborat per Salt no passa de ser una mostra més d'hagiografia barroca en castellà —un gènere que compta amb centenars i centenars d'exemples.

No obstant aquestes diferències, i d'altres, volem remarcar algunes qüestions —ni que siga de passada, en alguns casos— per tal de veure com, entre la *Vida de sancto Honofre* —anònima i valenciana— i el treball del valencià Onofre Salt —una vida de sant Onofre amb moltes altres pretensions—, hi ha, però, un lligam ben clar que ens permet parlar, encara, de contacte directe entre el món medieval i el del barroc, entre el text valencià de principis del XVI i el treball literari del prior servita del convent barceloní del Bon Succés.

Algunes qüestions sobre l'anònima *Vida de sant Honofre*

Cal destacar que va estar Vicent Ximeno, a mitjans del XVII, el primer a donar notícies sobre aquesta obra anònima, malgrat que de manera una mica confusa: parlant de Lope de la Roca Alamany [*sic*] «valenciano», explica que «compuso en su lengua nativa un libro» que hauria estat citat per sant Lluís Bertran i que Ximeno diu haver vist i que portava per títol «*La vida de sant Honorat*. Impresso en Valencia 1495, en 4. El nombre del autor está a lo último» (Ximeno 1749, II: 375). Afegia, tot seguit, que «después se sigue otra obra de otro autor anónimo, intitulada *La vida de sant Onofre, confessor e hermità*, escrita en idioma valenciano, y es de la misma impresion que la primera» (Ximeno 1749, II: 375). Aquesta referència de Ximeno correspon, sens dubte, al títol de la vida onofrina que apareix a la primera pàgina de l'edició que ens ocupa —no la que apareix a la portada— i que, per tant, també hauríem de datar, seguint Ximeno, el 1495.

Tanmateix, abans de Ximeno, Onofre Salt —de qui parlarem tot seguit—, en redactar el pròleg de la seua vida de sant Onofre, i en parlar dels autors que han escrit sobre el sant anacoreta, i per al que ens interessa ara, ací, a més d'es-

2. Sobre la producció hagiogràfica d'aquests dos autors cal veure, entre d'altres, Arronis (2015a, 2015b, 2016), Martínez Romero (2012), Martos (2000), López Quiles (2007), López Quiles i Puig Gisbert (2014) i Roís de Corella (2013, 2014).

mentar fonts manuscrites que veurem més endavant, fa referència a com ell, «de mochacho e guardado perpetuamente un libro anónimo de la vida de mi santo, impresso en lengua valenciana y en Valencia a veynte de deziembre 1501» (Salt 1620: *Prólogo* s.p.). Aquest exemplar seria, doncs, una segona edició de l'esmentat anteriorment, si acceptem com a correctes les dades ofertes per Salt. Unes dades que no quadren, tampoc, amb les de l'exemplar que es conserva a la BUV i que serveix per a fer el present estudi.

Cal dir, per altra banda, que, si seguim les pistes de la *Vida de sant Honorat* citada per Ximeno, Serrano Morales (1898-99: 498-500) ja va deixar clar que l'exemplar citat per Ximeno havia estat realment imprès el 1495 —alguns, per distracció, l'havien datat del 1485—; però no va dir res sobre la vida de sant Onofre que l'acompanyava en el volum de Vinalesa.[3]

Hem d'afegir, encara, que existeix una edició de la *Vida de sant Honorat*, impresa a València, el 1513, per Joan Jofre, els tipus gràfics de la qual són en tot molt semblants —per no dir idèntics— als de la *Vida de sant Onofre* que ens ocupa. Més encara, si tenim en compte que Serrano Morales afirma que la vida de l'anacoreta Onofre —l'exemplar de la BUV, que és el mateix que usem nosaltres— va eixir de les premses de Jofre, atès que els seus tipus són els mateixos exactament dels de la *Vida de sant Vicent Ferrer*, de Miquel Peres (València, 1510) i dels de *La història de Joseph*, de Joan Roís de Corella, que tampoc porta nom d'impressor; i així, afirma:

> Por la identidad de los caractéres tipográficos, abreviaturas, etc. de dicha obra y los que se usaron en las dos siguientes [les vides sant Onofre i de Jacob], que carecen de lugar, fecha y nombre de impresor, creemos que también estas feuran estampadas por Jofré y probablemente hacia el mismo año 1510. (Serrano Morales 1898-99: 227-228)

Una confusió entre la data del 1510 proposada per Serrano Morales i la del 1501 que ens aporta Salt —possiblement per errada clarament tipogràfica—, ja se'ns fa més comprensible. El que no sabem, però, és d'on provindria la data del 20 de desembre que apunta el prior servita.

En qualsevol cas, més enllà del problema de la datació de la impressió, el ben cert és que, tornant al segle XVIII, fra Lluís Galiana, el 1763, demanava la reedició de la *Vida de sant Onofre*, en la cèlebre carta que adreçà a Carles Ros i que aquest publicà al seu *Diccionario*, un any després. Tot i l'expressió una mica confusa d'aquelles paraules del frare d'Ontinyent, s'inferiria una possible atribució d'autoria del nostre text a Miquel Peres. Així, Galiana diu: «Este mismo autor [Mi-

3. Serrano Morales (1898-99: 500) afirma que l'exemplar del Col·legi del Corpus Christi, del qual reprodueix facsimilarment el colofó, i on l'alemany Lope de la Roca n'és sols l'impressor —i no l'autor—, anava seguit per un *Arte de bien confessar y de bien oir confessiones…*, de Pedro Ciruelo, que no porta any ni data d'impressió.

quel Peres] tradujo en valenciano la vida de santa Catarina de Sena que escrivió en su *Crónica* san Antonino de Florencia, la qual se publicó en Valencia, con otra anónima de San Onofre, escrita en lemosín, año 1498» (Galiana 1764: s.p.). Les preguntes que es desprenen d'aquesta informació serien, entre altres: es publicà la *Vida de Sant Onofre* juntament amb l'altra, com sembla inferir-se de les paraules de Galiana? O la va traduir Peres, juntament amb la vida de la santa Caterina esmentada? D'on va traure Galiana aquelles informacions? Es referia Galiana a la *Vida de sancta Catherina* impresa per Cristòfor Cofman a València (1499) o a la *Vida de la seràphica Catherina de Siena*, impresa per Jofre (1511)? Les dades aportades les invalida el fet que en un altre lloc —com ja indicà Ribelles Comín (1929: II, 31)— Galiana es confon, en oferir dades novament? Per altra banda: respecte a les diferències de datació que esmenta fra Galiana, tenen a veure aquestes variacions amb les suposades dues edicions de la vida onofrina que referencia Marià Aguiló (1923: 324), de la segona de les quals, en vuitè, no hem sabut trobar cap rastre?

Si Miquel Peres les va «traduir» totes dues —com també interpreta Josep Vilarroya (1804: 197-198) de la indicació de Galiana—, potser la clau serà veure'n les fonts i comparar el text referit a sant Onofre amb l'altre que conté la vida de santa Caterina, si és el cas, i fer una comparació sistemàtica de la llengua i l'estil emprats en un i en l'altre. Una tasca que, ara com ara, no podem fer ací, però que, sens dubte, seria de gran ajuda. Sí que apuntarem, si més no, que l'estil de l'escrit que ens ocupa té ben poc de corellà, tret d'algun breu fragment que, potser, presenta alguna voluntat més *literària*, per dir-ho així.

Uns anys més tard, just Pastor Fuster (1827, I: 297) ja va descriure l'exemplar que es conserva a la BUV i que va ser propietat d'Onofre Soler, el qual el va llegar a la Universitat de València, on encara es conserva (sign. CF/3-1), sense aportar-hi res més.

Ara com ara, la *Vida de sanct Honofre* se la suposa també impresa per Jordi Costilla, el 1502 (Gisbert i Ortells 1992: 453), tot i que abans, com hem vist, ha tingut altres datacions i filiacions d'impressor, en les quals no entrarem (Valldecabres 2004: XV-XVI). I encara en té d'altres posteriors, entre les quals mereix consideració la més recent, de Valldecabres (2004: XV-XVII), que accepta el 20 de desembre de 1501, a partir de la informació que recull Onofre Salt, al pròleg de la seua ja esmentada *Historia de la maravillosa vida, angélica conversación y preciosa muerte del glorioso san Onofre, rey, anacoreta y confessor*, del 1620. J. L. Canet la situaria al voltant del 1500, i obra de l'impressor Alfonso de Orta, sense dir, però, on es fonamenta (Canet 2005).

És per això que ens decantem, ara com ara, per datar aquesta edició en els primers anys del XVI, sense atrevir-nos a més, fins que no es constatin completament les dades de què disposem i, també, perquè, al remat, la concreció en l'any de la seua impressió exacta no aportaria molta més informació que la dada per ella mateixa.

Sense insistir més en el problema de l'autoria del resultat final de la *Vida de sanct Honofre*, la datació de la impressió i, encara, el nom de l'impressor, allò

que cal destacar és que es tracta d'un text valencià i que el seu impressor —per les diferents errades que introdueix a l'edició— ben probablement era d'origen castellà o acostumat a treballar amb textos en aquella llengua. Per altra banda, cal assenyalar que la seua difusió degué ser bastant àmplia, tenint en compte la devoció que assolí el sant als segles XVI i XVII, i més encara pel fet que ens consta com Onofre Salt el cità a la seua versió de la història de sant Onofre, cosa que indica ben a les clares que alguns exemplars de l'opuscle valencià continuaven encara en ús, més de dos-cents anys després de la seua estampació.

També cal remarcar ara que, si el possible autor, el possible editor i el possible any d'edició encara demanen informació més detallada, podem afirmar que sabem molt més de les fonts i del recorregut de l'obra, entre sant Pafnuci —primer autor de la vida de sant Onofre— i l'edició valenciana del XVI. En efecte, sabem (Valldecabres 2004, XIX-XX) que el volumet imprès al cap i casal del regne de València deriva directament del ms. 13 de la Biblioteca de Catalunya (BITECA manid 1299) o d'una còpia d'aquest, que hauria fet d'intermediària. Ara bé: mentre que el manuscrit esmentat presenta trets del català oriental, la nostra edició és pulcrament occidental. Del manuscrit no ens cal aportar massa, ací; però, és ben conegut, i sembla que va ser fet copiar pel rei Martí l'Humà per tal de donar-lo als monjos de la cartoixa valenciana de Vall de Crist (Valldecabres 2004, XIX). Seria fruit, sens dubte, de la devoció que va assolir el sant, en terres de la Corona d'Aragó, durant els segles XIV i XV (Barniol 2008). Es trobava encara al XVII, a Vall de Crist, i el prior Onofre Ripoll li comunicà la seua existència a Salt (Salt 1620: *Prólogo* s.p.). Per una altra part, convé assenyalar que el manuscrit ha estat recentment editat, en dues ocasions: per Hernández Serna (1993-1995), en primer lloc, amb transcripció paleogràfica no exempta d'algunes errades, però que s'acompanya, per fortuna, d'una reproducció facsímil; i en l'obra de Valldecabres (2004), que el confronta a doble columna amb l'edició valenciana anònima del text onofrí i que no esmenta l'edició anterior suara citada. Cal indicar que el volum de Valldecabres (2004) conté, a més, l'única edició actual del text de la *Vida de sanct Honofre*.[4] Per altra banda, a començaments del 2014 vam elaborar una edició de la mateixa *Vida de sanct Honofre*, de caràcter molt particular, atès que es tracta d'una edició privada, amb només un centenar d'exemplars, i és per això que, poc després, ens decidírem a publicar-la en una revista electrònica, amb molt major abast (Escartí 2014).

Encara, en referència a les fonts del text valencià, si bé no totes es troben identificades plenament, almenys comptem amb prou detalls per aproximar-nos-hi amb bastantes probabilitats d'encert en molts dels casos. I això, encara, ens permet veure'n l'estructura del text, com ja van destacar Wittlin (1995) o Hernández Serna (2002). De fet, a la *Vida de sanct Honofre* hi ha cinc o sis

4. Se'n va anunciar una altra, a cura del mateix Valldecabres i per a la casa editorial Vicent García Editores, que hauria superat, certament, l'abast local de la primera, tot i que hauria caigut, però, en l'àmbit més restrictiu encara de la bibliofília.

parts que corresponen a diferents estadis de la seua composició i que ens aporten clarament dades sobre la filiació de cadascuna d'elles. Així, el nucli originari de la *Vida* onofrina seria la versió elaborada per Pafnuci al segle IV o principis del V (capítols VII-XI de la nostra edició), que seria redactada en grec i traduïda posteriorment al llatí, i on es conté la vida del sant i, més breument, la d'altres homes eremites del desert. També degueren afegir-s'hi els fragments de la invenció del cos sant i el seu trasllat a Bohèmia (capítols XII-XIV). Aquesta part, clarament imbuïda de l'esperit de les croades, i que mostra la gran passió d'aquells anys per les relíquies, segurament va ser afegida als segles XII o XIII.

En algun moment inconcret, aquest text degué arribar a Itàlia i, llavors, seria reelaborat, tot afegint-hi alguns episodis sobre la devoció a sant Onofre en les terres nord-italianes (capítols XV-XVI), segons que apunta Wittlin (1995: 110), el qual també indica que la part que «imagina» una vida anterior a la de l'eremitisme i en què Onofre se'ns presenta, primer, com a príncep i, després, com a rei d'Hongria, títol al qual renunciaria per dedicar-se a la vida eremítica (capítols I-VI), seria un afegit del traductor català (Wittlin 1995: 110), el qual hauria begut des del llatí o des de l'italià d'alguna versió de les *Vitae Patrum* o de l'obra de Domenico Cavalca, a l'hora de treballar la *Vida* de sant Onofre, com sembla deduir-se de certs fragments (Wittlin 1995: 114). Aquest traductor degué incorporar també el miracle esdevingut a Barcelona, tal com es conserva al ja esmentat ms. 13 (capítol XVII).

Després, en l'edició valenciana —claríssimament descendent del manuscrit del rei Martí, com ja hem dit i com també assenyala Wittlin (1995: 110) i remarca Valldecabres (2004)— s'adjuntaran alguns miracles locals i un parell més, situats respectivament a Girona i a Montpeller (capítols XVIII-XXII), que clouen, així, el periple d'aquesta versió del text que es presenta com a suposadament biogràfic —de la vida terrenal i de la que, des de l'altre món, encara, protagonitza el sant—, i que es tanca amb una oració que sens dubte estava destinada a fomentar que els fidels s'aclamassen al sant ermità.

Caldria indicar també —ni que siga de passada— que, vinculada a la *Legenda aurea* de Giacomo da Varazze, hi funcionà, paral·lelament des del segle XV, almenys, una altra versió de la vida onofrina emparentada clarament amb la nostra. Aquesta versió, publicada per primera vegada al *Flos sanctorum* del 1490-96, recull, en realitat, alguna versió més antiga derivada del relat de Pafnuci, estrictament, i sense l'afegit del retrobament del cos sant i, encara, sense la vida principesca d'Onofre. Aquesta versió només ha estat editada recentment (Pastor Briones 2012) i, en un treball posterior, caldria veure clarament els punts de contacte amb la que ens ocupa.

Finalment, en referència a la impressió de principis del XVI, hem d'esmentar la portada que presenta l'edició valenciana. De fet, aquesta ja va estar reproduïda a la *Bibliografía valenciana* de Ribelles Comín (1929: II, 30-33) i, abans i tot, al conegut treball sobre les impremtes de Serrano Morales (1898-1899: 228). Si alguna cosa crida l'atenció d'aquella xilografia és la combinació d'elements sàviament disposats, que la converteixen en un retaule en miniatura —com ja hem comentat en algun altre lloc (Escartí 2014: 180-181)—; però, també, l'er-

rada quasi incomprensible que presenta l'ús de l'abreviatura d'origen llatí —però de desenvolupament castellà— en una obra tan netament valenciana i d'un moment encara tan primerenc del segle XVI: *sancto*, un detall que només seria explicable si l'impressor era d'aquella nació o havia treballat allà o acostumava a treballar en aquella llengua o si, potser, la portada en conjunt va estar elaborada per a una versió en espanyol, que ara com ara no ens consta, tot i que aquesta forma abreujada sembla que també s'usava sovint en textos catalans.

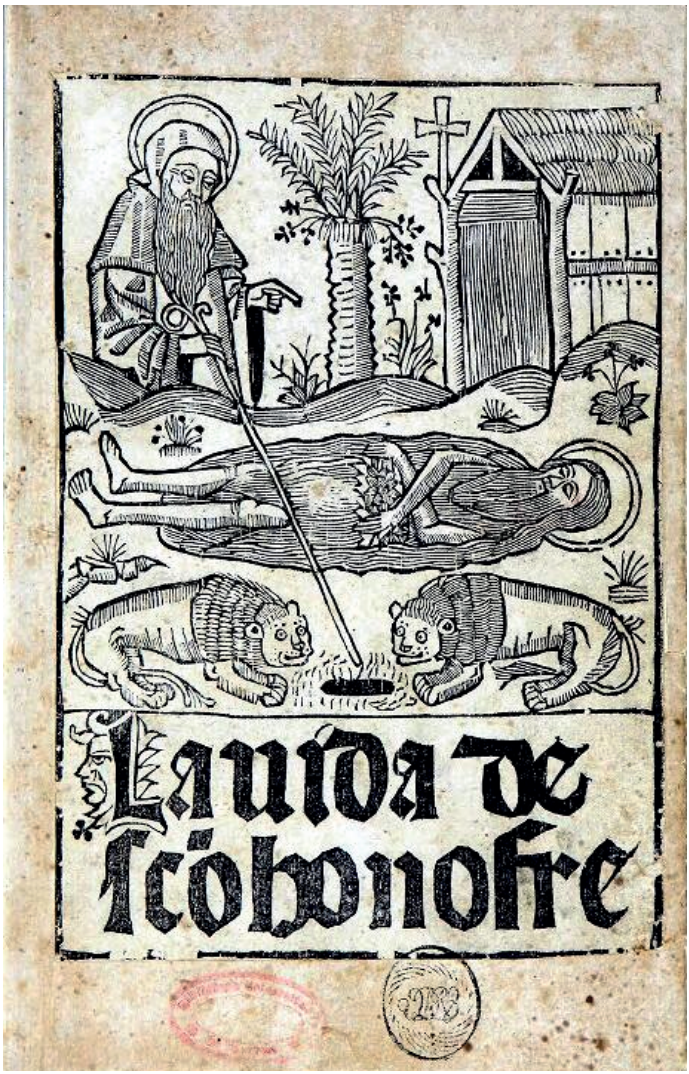


Figura 1.
Portada xilogràfica de *La vida de sanct Honofre*. Biblioteca de la Universitat de València, sign. CF/3(01).

Onofre Salt i la *Historia de la maravillosa vida, angélica conversación y preciosa muerte del glorioso san Onofre, rey, anacoreta y confessor*

Són poques les notícies que ens han pervingut sobre Onofre Salt. En principi, ens consta que va professar, el 1597, com a trinitari (Rodríguez 1747: 356), a València, i, més tard —possiblement atret pels moments fundacionals d'un nou orde religiós—, passà al dels Servents de la Mare de Déu —o servites— i arribà, després d'ocupar altres càrrecs (Rodríguez 1747: 357), a ser prior del convent del Bon Succés de Barcelona, on degué morir, el 1626 (Lorente 2014: 152). La seua activitat literària devia ser més abundosa del que ara sabem, ja que l'escriptor aragonès Vicencio Blasco de Lanuza, que el tractà en persona (Blasco de Lanuza 1622, I: *Prólogo*) i no s'està de fer-lo, fins i tot, aragonès (Blasco de Lanuza 1622, I: 563), segurament per la seua vinculació al convent servita de Cuevas de Cañart (Blasco de Lanuza 1622, I: 444), afirma que —a més dels dos llibres que tot seguit referirem— «ha compuesto también y impresso otros tratados y tiene para imprimir algunos» (Blasco de Lanuza 1622, I: 563).

Onofre Salt, en efecte, arribà a publicar dos volums, a Barcelona: l'*Epítome de la milagrosa fundación de la sagrada orden mendicante de los Siervos de Nuestra Señora* (Barcelona, Joan Amelló 1611) i la *Historia de la maravillosa vida, angélica conversación y preciosa muerte del glorioso san Onofre, rey, anacoreta y confessor* (Esteve Liberós 1620). Encara, consta que va deixar manuscrita una *Vida, conversación y muerte del bendito padre fray Francisco Davón, valenciano, de la orden de la Santíssima Trinidad*, que hauria escrit seguint les instruccions dels seus superiors, mentre habitava al convent trinitari del Remei, a València, el 1605 (Rodríguez 1747: 357). A més, segons que ell mateix ens informa en una nota marginal de la seua vida de sant Onofre, redactà un «sermón que al velo de soror Joana Bautista Salt prediqué en Santa Caterina de Sena de Valencia» (Salt 1620: 109v.). El bibliògraf valencià Josep Rodríguez «també trinitari, com el mateix Salt en els seus orígens» no diu res d'aquest darrer sermó, si bé li dedica paràgrafs generosos i s'endinsa en la defensa fàcil de la seua valencianitat —reconeguda per l'autor en les portades dels seus llibres, on afirma ser *valenciano*—, contra una pretesa filiació aragonesa ja citada (Rodríguez 1747: 357), i no va esmentar —atès que això no era de cap relleu en aquell moment—, el fet pel qual se'l recorda actualment, a Sagunt: va ser qui va donar a la comunitat de monges servites d'aquella ciutat la imatge de la Mare de Déu del Bon Succés (Ferri Chulio 1983) que encara es conserva allà actualment i que n'és la patrona, fet que remarcaria el seu interès per estendre l'advocació amb què s'emparava el convent d'on era prior i, segons sembla, per la seua vinculació a Sagunt, on hi hauria estat en diferents ocasions.

HISTORIA
DE LA MARA-
VILLOSA VIDA, ANGELICA
conuerſacion, y precioſa muerte del glo-
rioſo San Onofre, Rey, Anaco-
reta, y Confeſſor.
COMPVESTA POR EL P. M. F.
Onofre Salt Valenciano, Prior del Conuento de la
Virgen del Buen Sueſſo, de la Sagrada Orden
Mendicante de los Sieruos de nueſtra Se-
ñora de la Ciudad de Barcelona.
Dirigida a la Sereniſsima Señora Infanta, Soror
Margarita dela Cruz, Religioſa del Serafico
P.S. Franciſco, en el Real Monaſterio
de las Deſcalças de Madrid.
Venite, audite, & narrabo omnes
Pſalm. 65. Verſ. 16.
qui timetis Deum,
quanta fecit animæ meæ.
Con Licencia, y Priuilegio, En Barcelona por

Figura 2.
Portada de la *Historia de la maravillosa vida, angélica conversación y preciosa muerte del glorioso san Onofre, rey, anacoreta y confessor* (Barcelona, Esteve Liberós 1620).

Pel que fa a la vida de sant Onofre que va fer estampar, el 1620 —com ja hem dit, a Barcelona—, resulta bastant evident que, al darrere d'aquella seua devoció pel sant de qui portava el nom, hi havia una intencionalitat clarament política: el volum, de més de 400 pàgines, s'adreça a la infanta Margarita —«soror Margarita de la Cruz, religiosa del seráfico padre san Francisco, en el Real Monasterio de las Descalças de Madrid», com es diu a la portada—, la qual

era filla de l'emperador Maximilià II d'Àustria i de Maria d'Àustria i Portugal, de manera que era neboda i néta de Carles V i, doncs, tia de Felip II d'Aragó i III de Castella. Va nàixer a Viena, el 1567, i moriria el 1633, després d'haver professat a Madrid, al convent de les clarisses conegut com las Descalzas. Va anar a Madrid, acompanyant sa mare, el 1582 —quan aquesta se'n tornà, des d'Àustria— i va estar a punt de convertir-se en reina, si hagués acceptat el matrimoni amb el seu cosí Felip I d'Aragó i II de Castella, al qual va rebutjar. La seua fama de dona religiosa degué ser important i Juan de Palma, després de la mort d'aquella, en va elaborar una profusa biografia, per encàrrec del rei Felip III d'Aragó i IV de Castella, que es va publicar el 1653.[5] Era, per tot això, una dama de la més alta noblesa i influència a la cort de Madrid i, per tant, podia resultar una destinatària ideal per tal de promocionar l'orde dels servites, de la qual era prior fra Onofre Salt.

L'autor, per això, després dels papers preliminars de la seua obra —entre els quals trobem la llicència d'impressió, en català, concedida pel duc d'Alcalá com a lloctinent i capità general del Principat de Catalunya[6]— redactà una densa dedicatòria, de vuit pàgines, en què s'esforça per mostrar els avantpassats de la casa d'Àustria que havien entrat en religió —com la mateixa Margarita de la Cruz— i com havien afavorit aquells les seues cases religioses i els ordes de què formaven part. I l'excusa per dedicar-li aquella vida onofrina era clara: la «historia de un rey como san Onofre (…), por haverlo sido de Ungría —según la mejor opinión—, pienso tiene parte su sereníssima sangre, eredando, como aquel reyno, la decendencia de tan grande santo» (Salt 1620: *A la sereníssima señora…* s.p.).

5. El text de Juan de Palma, *Vida de la sereníssima infanta sor Margarita de la Cruz, religiosa descalza de Santa Clara* (Madrid, Imprenta Real 1636), encara es tornaria a publicar a Sevilla, per Nicolás Rodríguez de Ábrego, el 1653.

6. La llicència inclosa al volum porta data del 22 de maig de 1620. Segons Josep M. Madurell (1955: 381-382) hi hagué un «permís concedit pel lloctinent de Sa Majestat, duc d'Alburquerque, a fra Onofre Salt, OSM., per a publicar *l'Història [sic] de la vida y mort del gloriós Sant Onofre*, estampada en aquell mateix any a la nostra ciutat comtal». En aquell article, Madurell havia declarat que «avui ens ocuparem tan sols dels permisos atorgats per a estampar algunes obres escrites en la nostra llengua vernàcula». Per una altra banda, en nota (18) al primer fragment que hem citat ací, Madurell remet a l'ACA i ens dóna com a data del permís el 22 de maig de 1620 —de forma que s'acorda amb la llicència inclosa en el volum de Salt– i, després, remet en una nova nota (19) a la referència bibliogràfica de Vicent Ximeno, en què es citaria la nostra obra; però, evidentment, en castellà. De forma que el més probable és que Madurell es deixàs portar pel títol que apareix a la mateixa llicència —«un llibre intitulat *Història de la vida y mort del gloriós sant Onofre*»— i que no n'arribàs a veure'n cap exemplar, per advertir que l'edició del text era en castellà.

Figura 3.
Sor Margarita de la Cruz, segons el gravat que apareix a l'obra de Juan de Palma (1636).

L'apartat següent de l'obra de Salt és una clara defensa del seu mateix treball, que segurament havia rebut crítiques abans de ser publicat, per part dels qui l'haurien llegit, probablement per ocupar-se de la vida d'un sant tan reculat en el temps. I això es veu ja en el mateix títol: *Prólogo al lector, donde con historias graves, antiguas y raras y doctrina muy calificada responde el autor a las objeciones que pueden oponer, los poco leydos, a su verdadera historia*. De fet, en aquest pròleg, Salt tracta de demostrar que els «historiadores de cosas antiguas y prodigiosas», quan es troben amb dubtes, per a aquells, «el remedio es leer libros viejos»: és a dir, utilitzar les fonts per tal de saber-ne més. I tot seguit passa a enumerar i a explicar qüestions d'història sagrada que semblaven impossibles d'esbrinar, però que s'han resolt, com ara: el nombre dels fills d'Adam, el pes d'unes joies de Rebeca, de què aprofitaren les banyes del cabrit del sacrifici d'Abraham, el nombre de fills d'Israel, els de la tribu de Judà, el dels «gitanos» —per egipcians— que s'ofegaren al mar Roig, i un nodrit etcètera, en què podem trobar, també, el nombre de passos que va fer Crist des de l'Hort de Getsemaní fins al Calvari —6.265 i mig!— o el nombre de les vergades que va rebre: 5.490, un nombre que va ser revelat a santa Brígida. De manera que, per a Salt, si s'han pogut esbrinar tantes coses que eren poc previsibles que fossen conegudes, «buscando historias antiguas y manuscriptos autenticos» i per això «an sacado libros nuevos», ell afirma que «rebolviendo librerías antiguas, e sacado el libro de mi padre san Onofre. Porque desde el año mil quinientos y noventa que por mi devoción procuré con alguna curiosidad saber la historia, vida y milagros del santo de mi nombre, asta el dia presente», i passa a citar —només dóna el nom» tot una allau d'autors i de materials que, en teoria, hauria consultat.[7] De més relleu és el fet que es detinga en una sèrie de textos que, sens dubte, aporten més dades per al coneixement de les fonts de Salt, especialment perquè són textos de l'àrea lingüística catalana i, a més, d'un evident interès. Així, ens diu que

> el muy illustre y reverendíssimo señor don Onofre Reart, meritíssimo obispo de Girona, mi señor, me onró con ciertos manuscritos de unas meditaciones de la vida de san Onofre, que para todos los dias de la semana havía compuesto el muy religioso padre don Onofre Illés, monge cartuxo de Montalegre. El muy reverendo padre don Onofre Ripoll, prior del célebre convento de Vall de Cristo me comunicó un manuscrito de la vida de san Onofre en lengua lemosina, que fue del rey don Martín, fundador de aquel convento. El doctor Blay Navarro, padre de la buena teología y de los que se pueden llamar teólogos consumados, me dexó trasladar otro manuscrito famoso de la historia de san Onofre. Los muy reverendos, doctos y santos padres del singular convento de San Onofre de Valencia también me hizieron caridad de comunicarme dos manuscritos: y el uno era trasladado de lengua egypcíaca —eredado de la librería del gran duque de Segorve—; y el otro, muy antiguo, del

7. M'estalvie de reproduir, ací, els més de trenta noms que dóna, a més de «breviarios», «missales antiguos, martyrologios y librerías viejas» (Salt 160: *Prólogo*… s.p.).

> propio monasterio. Y, assí mesmo me dieron un officio que sus paternidades rezan, del santo, compuesto por el padre maestro fray Luys Martín, hijo del mismo convento. Asta de Roma me imbió el doctor Gabriel Salt, mi señor y tío, canónigo de Tarragona, una famosa oración, sermón y otros papeles pertenecientes a la vida de san Onofre. Y yo, que de mochacho e guardado perpetuamente un libro anónimo de la vida de mi santo, impresso en Valencia, a veynte de deziembre, 1501.

Més enllà de la identificació possible de part d'aquests manuscrits i textos referenciats, ara ens interessa l'al·lusió ja esmentada al «libro anónimo» que identifiquem amb l'edició valenciana que hem comentat anteriorment, atès que ens convé veure fins a quin punt Salt va tenir en compte aquella font i com la va usar en la seua obra.

En aquest sentit, cal remarcar que la lectura de la *Historia* de sant Onofre del prior del Bon Succés mostra ben clarament que, més enllà dels punts de contacte argumentals o d'alguns detalls concrets ineludibles i esparsos, l'anònima *Vida de sanct Honofre* va ser usada profusament per Salt a partir d'un determinat moment del seu relat, com ara veurem.

En efecte, l'obra d'Onofre Salt s'estructura en dues parts. A la *Primera* (f. 1-75), Salt narra pràcticament tota la vida del sant. Això sí: incideix molt en la seua *reialesa*: el pare d'Onofre, el rei Teodoro, té un paper important en la infantesa del sant i, quan aquell mor, serà Onofre qui el succeirà com a rei d'Hongria (cap. 1-12). Ja jurat rei (cap. 13), Onofre és perseguit i va a l'exili, on busca refugi en la vida monàstica (cap. 14-17). Això permet a l'autor dedicar els capítols següents als «principios y antigüedad de la vida religiosa y monástica» (cap. 18) i a parlar de les diferents formes de vida monacal i eremítica (cap. 19-20) i, més concretament, dels anacoretes (cap. 21) i hermopolis (cap. 22), orde on Onofre pren els hàbits i on comença ràpidament a destacar per les seues virtuts (cap. 23-24), que són de seguida mostrades com a modèliques per a l'educació dels novicis, que han d'aprendre dels monjos més vells (26-32). Onofre, que busca respostes a les seues inquietuds espirituals, prompte decideix fer-se anacoreta i és escollit abat (33-34). Salt ens mostra, tot seguit, la cura d'aquell respecte dels seus fills de religió i com alguns d'aquests volgueren matar l'abat Onofre, que se salva per la revelació divina i perdona els enemics, però que el porta a abandonar el monestir i a buscar la solitud del desert (cap. 35-41), on comença una nova vida que en tot moment és proveïda per Déu, amb diferents prodigis (cap. 42-49). Acaba aquesta part amb una reflexió sobre els avantatges de la vida solitària d'Onofre per damunt de la dels gentils (cap. 50).

La *Segunda parte* s'estructura en 50 capítols més (f. 78-154) i s'inicia amb la revelació de Déu a Pafnuci —monjo que s'encarregarà de narrar la vida d'Onofre—, el qual se'n va al desert a buscar el sant (cap. 1-2). Pafnuci assisteix a «parte de las maravillas que Dios azía a sus santos anacoretas» (cap. 3) i troba el monjo Timoteu i, després, sant Onofre, el qual el porta a la seua cel·la i, poc més tard, li revela la seua pròxima mort, cosa que entristeix Pafnuci (cap. 4-11).

Onofre Salt aprofita llavors per fer-nos veure que els sants poden alcançar favors de la divinitat (cap. 12-13) i sant Onofre se'ns mostra fent una devota oració, per a ell i per a tots, just abans de morir (cap. 14). Cal advertir que aquesta oració segueix a grans trets la que es conté a la vida anònima valenciana, l'amplifica i la retalla en alguns punts i, per tant, fa versió en castellà de l'original catalana de l'edició del XVI, encara que, segurament —com ell mateix adverteix en nota marginal—,[8] degué tenir davant altres versions, com es pot veure tot seguit:

8. Salt (1620: 102v.) afirma: «Esta oración dixo nuestro padre san Onofre, según lo escriven graves doctores» i, al marge, indica: «El don Cristóval Alemán, jurisconsulto; monseñor Paulo Regio; Bolufer; la Historia anónima valenciana y los manuscritos.».

Molt alt e poderós Senyor, lo qual neguna persona en aquest món pot ab ulls corporals veure, lo poder del qual hom no poria pensar, la glòria del qual és inefable e la **misericòrdia del qual és sens fi. A tu**, Senyor, ador; a tu, Senyor, benehesch; a tu, Senyor, loe; a tu, Senyor, suplique e pregue, lo qual yo he amat per tal! Senyor, puix **cride a tu**, hoges-me! Car, Senyor, est molt gran! Per ço, Senyor, t'é servit y serviré e t'é loat y loaré ab la mia ànima, **car tu prenguist guarda de la mia humilitat e posist guarda als meus peus.** E per ço, **Senyor, defensa'm de l'enemich diable e vinga sobre mi la tua misericòrdia, car la mia ànima stà molt tribulada, ara que exir vol del meu cors. E prech-te, Senyor, que lo diable** no m'apareixca ni·m sia contrari, **ni·l veja** ni·m vinga davant. Oh, Senyor, **hages mercé de mi**, **per tal que aquella serpent cruel e mala no·m puga en res noure e que la mia ànima** no veja aquelles scuredats e infernals figures, les quals són molt horribles! Supplich-te, Senyor, que tu la rebes ab los teus sants àngels, qui són complits de pau, e aquella, per ta infinida pietat y misericòrdia, vulles col·locar en la tua sancta e per tostemps duradora glòria. Encara, Senyor, te demane e supplique, **per la tua pietat e misericòrdia, que hajes mercé de mi e del teu poble cristià, e que hoges les lurs pregàries e que perdones tots los peccats de aquells qui faran festa e memòria de mi o faran offerta per la mia honor,** e per reverència del teu nom, o donaran a menjar **a algun pobre** de ço de lur propi, que tu, Senyor, los hoges quand ells a tu recorran e·ls perdones tots lurs peccats. Encara, Senyor, si alguna persona starà en alguna angústia, axí com de **presons e de altres tribulacions**, o en **ira de senyor o de jutge** o de altra persona e a tu cridarà e, invocant, dirà: "O, senyor Déu! Tu, poderós, per los mèrits del teu humil servidor, Onofre, hajes merçé de mi", prech-te, Senyor, que sens triga alguna **hojes** lurs pregàries e·ls **compleixques les lurs peticions, car tu, Senyor, est beneyt e loable per tostemps. Amén.**

Muy alto y poderoso señor, a quien ninguna criatura humana puede con ojos corporales ver, cuyo poder es incomparable, misericordia infinita y sabiduria immensa. **A ti solo llamo**, **que tomaste a tu cargo la guarda de mi umildad** y pusiste la ley de tu santo Evangelio, **como puiguelas a mis pies**, para que mis passos fuesen nivelados con la regla de tus santos mandamientos, por lo qual umilmente te ruego **me defiendas del enemigo. Venga sobre mi tu misericordia, porque mi alma está muy atribulada aora que por tu orden quiere despedirse del cuerpo. Ruégote, Señor, que no vea el enemigo orrible,** en la ora de mi muerte. Suplícote **hayas misericordia de mi, para que la serpiente dañada no pueda hazer mella en mi alma.** Recíbeme por los méritos de tu santíssima Pasión y dame reposo entre los que gozan del perpetuo descanso en tu santo reyno. **Ten misericordia de todo el pueblo cristiano; oye sus rogativas y perdona los que arán memoria y fiesta de mí o darán ofrenda por mi amor y limosna a tus pobres.** Dales gracia para que no les falte tu amor y caridad; líbrales de rayos, truenos y fuego, **de cárcel, tribulación, ira de su señor y juez,** y de qualquier otra adversidad que por mar o tierra padecieren. Dales auxilio y favor para que, acudiendo a ti por verdadera penitencia, **les oyas y condeciendas con sus justas peticiones, pues tú, Señor, eres bendito y loable por todos los siglos. Amén.**[9]

9. El tex es troba a Salt (1620: 102).

Retornant al desenvolupament de l'obra, Pafnuci, vist que la mort de sant Onofre és inevitable, desitja quedar-se en la seua cel·la; però el sant no ho permet (cap. 15). Rere una reflexió general sobre com Déu «se a mostrado maravilloso en las muertes de los santos», (cap. 16), Salt narra la mort de sant Onofre i els prodigis que s'esdevingueren posteriorment i que va contemplar Pafnuci, el qual, després d'aconhortar-se, dóna sepultura prodigiosament al cos del sant (cap. 17-22). Pafnuci, enviat de retorn a Egipte per Déu, passa per diferents episodis i arriba al seu destí (cap. 23-30). Tot seguit, Salt ens mostra la persecució de Dioclecià i Maximià contra els cristians d'Egipte i com Pafnuci els defensa, per la qual cosa és pres i turmentat (cap. 31-33); però aquell aconsegueix vèncer i convertir, de retruc, molts infidels (cap. 34-36). Novament turmentat per Arrià (cap. 37), Pafnuci torna a eixir victoriós i converteix més infidels (cap. 38). Arrià, enfurit, mana llançar-lo a un riu i encara que Pafnuci se'n salva, morirà poc després (cap. 39-40). Els monjos egipcis —que saben la història de sant Onofre per via de Pafnuci— decideixen anar a buscar el cos de l'anacoreta, que el troben i el porten a Egipte (cap. 41-42). De camí, sant Onofre obra un miracle, quan ressuscita dos morts (cap. 43). Tot seguit, l'autor fa un salt en el temps i comença a parlar-nos del «famoso convento de San Onofre de Roma» (cap. 44) i, després, del monestir de Pisa (cap. 45), d'una capella a Florència (cap. 46), la capella del convent de Pedralbes, a Barcelona (cap. 47), una altra a Girona (cap. 48), l'ermita de Museros, prop de València (cap. 49), tot acabant amb el relat del retaule dedicat a sant Onofre que anà a parar al convent dels Predicadors de València (cap. 50).

El volum acaba amb una oració a sant Onofre (s. p.) «la qual pueden dezir y rezar sis devotos cada dia, para alcançar por su medio el favor divino», que no té res a veure amb la que es conté a l'opuscle de principis del XVI, anònim i valencià. Una relació major i més evident podem establir en altres episodis que comentarem tot seguit, i més enllà d'alguns fragments en què la influència textual de l'anònim es deixa sentir lleugerament.[10]

10. A tall d'exemple, oferim, ací, la mostra següent: A) Versió de l'anònim valencià: «**aparech-me un àngel. Dix-me**: **—No vulles plorar, Pannúcio**, ans **hages en tu gran alegria e molt gran plaer per tal com tu est stat digne de veure** tant glorioses e celestials maravelles; e **hix de açí e ves-te'n en Egypte e preÿca e digues totes les coses que has vistes e hoïdes, axí com te dix aquell nostre amich Onofre**; e nostre senyor **Jesucrist te endreçarà** e·t farà sanct en la sua glòria **per la sua pietat e haurà mercé** de tu e tostemps te **endreçarà en tos camins**.» B) Versió de Salt (1620: 116v.): «le **apareció el** ángel **del Señor y le dixo**: **—No llores, Pafnuncio**. No te aflijas ni te atribules. **Está alegre y contento, pues Dios te a echo digno que pudieras ver** lo que as visto: tenlo en la memoria y alábale. Lo que aora te manda es que **salgas de aqueste lugar y te vayas a las provincias de Egypto**, predicando a los monges y retirados solitarios, y a los demás fieles de la iglesia, y **prediques lo que a obrado con su siervo, Onofre**, y con los demás ermitaños y anacoretas que has visto y verás, para que todos queden edificados y sirvan con nuevo brío a su Divina Magestad. Él **te guarde y tenga misericordia de ti, dirigiendo tus caminos** a su santo servicio y queda en paz.».

A tall de conclusions

Si bé és cert que s'aparta bastant en determinats capítols —per exemple: sant Onofre ressuscita dos homes de camí a Bohèmia, en l'anònim (Escartí 2014: 61), i ho fa de camí a Egipte, en Salt (1620: 140-141v.); o, encara, el prior del Bon Succés ens parla d'un «famoso convento de San Onofre de la ciudad de Roma» (Salt 1620: 141v.-143v.) que no apareix en l'anònim—, no és menys cert que es manté més fidel al traçat del text valencià a partir del capítol 45. Així, en aquest capítol (*De un monasterio que edificaron los de Pisa en onra del bendito san Onofre*) es recull la notícia oferida per l'anònim de tal manera que el resultat final quasi no s'assembla en la seua fesomia externa, tot i que l'esquelet del relat es manté (Salt 1620: 143v.-144v.). Per la seua banda, al capítol següent (*De una famosa capilla que edificaron los de la ciudad de Florencia en onor del bendito san Onofre*), si bé passa pràcticament el mateix que a l'anterior, en alguns fragments és més fàcil reconèixer la font: huna bellíssima capella / *una sumptuosa capilla*; tots anys, en la sua gloriosa festa, per tota la ciutat y per los circumvehins s'i fa y solemniza gran festivitat y alegria /*todos los años el dia de su fiesta (…) la festejavan para que así los de la comarca acudieran a ella*; la comunitat féu fer crida que per honor y reverència de sant Onofre, en lo dia de la sua gloriosa festa, que·s celebre / *los magistrados y regidores de la misma ciudad (…) determinaron celebrar su fiesta (…) con publico pregón*; donaria per joya quatre canes de finíssima scarlata (…) qui ab son cavall millor y més corregués en lo camp del cors / *prometían dar una rica joya y aventajado premio, con ocho varas de finíssima grana* al que saliendo a correr con su cavallo se aventajasse a los demás; un cavaller natural de la ciutat de Pisa, lo qual era molt devot del benaventurat sant Onofre / *sucedió que un cavallero pisano (…) con el amor que al santo tenía* / féu oració a Déu e a sant Onofre (…) de continent que la haja guanyada, vote y promet a tu, Senyor, la presentaré al benaventurat sant Onofre / *encomendándose muy de veras al bendito san Onofre, le prometió que si ganava la joya se la presentaría al bendito santo en su proprio convento de la ciudad de Pisa*; secretament mès-se en lo camp del cors, ab los altres qui eren ben encavalcats, ab cavalls ben abillats e ben corrents / *llegó la hora de salir al cozo. Salieron los cavalleros florentines con la pujança y gallardía que avemos dicho y el devoto cavallero pisano (…) salió disfraçado*; E plagué a nostre senyor Déu demonstrar la sua gràcia / *Quiso dar Dios a entender*; se'n tornà en Pisa, en lo dit monestir de Sanct Onofre / *se partió luego para su ciudad. Llegó al monasterio de San Onofre*; per major gràcies reté a Déu lo chich roçí e aquell al monestir de Sant Onofre donà, perquè servís a les necessitats del dit monestir / *hízole gracias (…) con ofrecerle el priz y joya que avía ganado, le dio también el cavallo para el servicio del convento*.[11]

11. Els fragments de l'anònim provenen d'Escartí (2014); els de Salt, de l'edició del 1620: (144v.-146r.).

Com es veu, a més de l'entramat de la narració, podem resseguir clares influències de la versió valenciana. I el mateix passa, també, pràcticament, als quatre capítols següents, que clouen el treball de Salt i que segueixen —més o menys— sengles quatre apartats que trobem a l'anònim, quasi amb idèntics títols, però amb una lleugera alteració en l'ordre d'aparició. Així, el capítol 47 —*Edifica el convento de Pedralbas de Barcelona al bendito san Onofre una capilla*— (Salt 1620: 146-147v.) amplifica el que a l'anònim s'intitula *Miracle de un mercader de Barsalona, qui per mèrits de sant Onofre fon delliure del perill de la mar* (Escartí 2014: 63-64); i el capítol 48 —*Fúndase en la ciudad de Girona una capilla a onor del bendito san Onofre y magnifica Dios sus devotos*— (Salt 147v.-148v.) fa la mateixa operació amb el que a l'anònim valencià porta per títol *Miracle fet en la ciutat de Girona, a un capellà devot de sant Onofre* (Escartí 2014: 65). El capítol 49, però, prové sens dubte de l'historiador valencià Diago, que relata el cas a la seua *Historia de la provincia de Aragon de la orden de Predicadores* (1599: 2, 282v.-283r.), i conjuga notícies de l'anònim, com quan inclou el *Miracle fet per lo beneÿt sant Honofre a un religiós de la ciutat de València*, al final del seu capítol XLIX, en un apartat que porta la següent anotació al marge esquerre: *Religioso de Valencia se da por devoto de san Onofre*. El capítol L (*Del angelical retablo que en esta ermita ay del bendito san Onofre, y cómo fue dada para convento de la orden de Predicadores*), per la seua banda, recolliria la tradició que es documenta ja a l'anònim —*Miracle de la ymatge de sant Honofre en la ciutat de València*— (Escartí 2014: 66) i que apareix també més ampliada a Diago, d'on segurament la va prendre Salt.

Comptat i debatut, si la *Vida de sanct Honofre*, anònima, de publicada a principis del XVI tal com la coneixem ara, és un clar exemple de la construcció d'un relat hagiogràfic per acumulació i, malgrat les fonts tan disperses i els diferents moments de la seua confecció, el resultat és suficientment unitari i compacte perquè encara faça de bon llegir i ens permeta l'estudi de la creació «literària» a finals de l'edat mitjana, la seua connexió evident —molt camuflada, de vegades— amb la *Historia de la maravillosa vida, angélica conversación y preciosa muerte del glorioso san Onofre, rey, anacoreta y confessor*, d'Onofre Salt, ens permet veure que aquell text que va estar construït a base de «pedaços», a la fi, a començaments del barroc, va esdevenir un pedaç més en la cadena de transmissió de la biografia més o menys fantàstica del sant anacoreta Onofre.

Bibliografia

Aguiló i Fuster, Marià, *Catálogo de las obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923.

Arronis Llopis, Carme, *La vida de la sacratíssima verge Maria de Miquel Peres (1494)*, Barcelona / Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2015a.

—, «"Santa sobre totes les santes". La Verge Maria com a model de santedat femenina: la proposta de Miquel Peres», *Medievalia*, 18/2, 2015b, 65-95.

—, «Dos lecturas de la vida de María: la *Vita Christi* de Isabel de Villena y la *Vida de la sacratíssima verge Maria* de Miquel Peres», *Mirabilia*, 22 (2016), 128-153.

Barniol, Montserrat, «El culto a san Onofre en Cataluña durante los siglos xiv y xv», dins *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2008, 177-199.

BITECA. Bibliografia de Textos Catalans Antics [*on line*], University of California Berkeley (1997-). <http://sunsite.Berkeley.edu/PhiloBiblon/BITECA/1299.html> [data de consulta: 25/12/2016].

Blasco de Lanuza, Vincencio, *Historias ecclesiásticas y seculares de Aragón…*, Tom I, Saragossa, Juan de Lanaia y Quartanet, 1622.

Canet, José Luis, «Hagiografía valenciana (1470-1600)», *Les cahiers de Framespa*, 1 (2005). <https://framespa.revues.org/411?lang=es> [data de consulta: 25/12/2016].

Diago, Francisco, *Historia de la provincia de Aragon de la orden de Predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seyscientos*, Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1599.

Escartí, Vicent Josep, *Sobre la vida i els miracles de sant Onofre, anacoreta, segons la versió anònima publicada a València a començaments del segle xvi*, València, Espirelius, 2014.

—, «Edició filològica i breu comentari de *La vida de sanct Honofre*, publicada a València a principis del segle xvi», *Mirabilia / MedTrans*, 1, 2015, 176-225 [data de consulta: 25/12/2016].

Ferri Chulio, Andrés de Sales, *Mariología Patronal del Camp de Morvedre*, Sagunt, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto, 1983.

Fuster, Just Pastor, *Biblioteca valenciana*, València, Josep Ximeno, 1827.

Galiana, Lluís, «Carta», dins Ros, Carles, *Diccionario valenciano-castellano*, València, Benet Montfort, 1764

Gisbert Terol, Ana i Ortells Pérez, M. Lutgarda, *Catálogo de obras impresas en el siglo xvi de la Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992.

Hernández Serna, Joaquín, «El manuscrito 13 de la Biblioteca de Catalunya: *Comença del benaventurat sant Honoffre la sua santa e virtuosa vida*», *Estudios Románicos*, 8-9 (1993-1995), 185-262.

—, «Emisión y recepción de textos hagiográficos», dins *Littera scripta in honorem Prof. Lope Pascual Martínez*, Múrcia, Universidad de Murcia, 2002, 477-520.

López Quiles, Antoni, *Literatura i espiritualitat. Aproximació a l'obra de Corella com a resposta davant Déu i l'home*, València, Institució Alfons el Magnànim, 207.

López Quiles, Antoni i Puig Gisbert, Abel, *Ensenyar, commoure i adelitar. Notes de propedèutica per a rellegir Corella*, Catarroja, Perifèric Edicions, 2014.

Lorente Pérez, Vicente, «La provincia española de los Siervos de María, de 1623 a 1848», *Studi Storici de l'Ordine dei Servi di Maria*, LXIV-LXV (2014), 149-188.

Martínez Romero, Tomàs, «Miquel Péreç i la posteritat de Corella», *Revista de Literatura Medieval*, 24 (2012), 193-210.

Madurell Marimón, Josep Maria, «Llicències reials per l'edició de llibres piadosos catalans (1563-1704)», *Analecta Sacra Tarraconensis*, 28 (1955), 379-383.

Martos, Josep Lluís: «La *Vida de Sancta Bàrbara* del *Jardinet d'orats*: Joan Roís de Corella o la recepció de la seua obra», dins *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. II, Santander, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2002, 1269-1287.

Pastor Briones, Vicent, «La *vita asper*a de sant Onofre: anàlisi i edició», dins *Miscel·lània Albert Hauf*, 4, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, 5-30.

Ribelles Comín, Josep, *Bibliografía de la lengua valenciana*, vol. II, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929.

Rodríguez, Josep, *Biblioteca valentina*, València, Josep Tomàs Lucas, 1747.

Roís de Corella, Joan, *Psalteri*, a cura de J. L. Martos, València, Institució Alfons el Magnànim, 2013.

—, *Obra completa*, a cura de V. J. Escartí, València, Institució Alfons el Magnànim, 2014.

Salt, Onofre, *Historia de la maravillosa vida, angélica conversación y preciosa muerte del glorioso san Onofre, rey, anacoreta y confessor*, Barcelona, Esteve Lliberós, 1620.

Serrano Morales, J. Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868*, València, F. Doménech, 1898-1899.

Valldecabres Rodrigo, Rafael, *Vida de sant Onofre*, Quart de Poblet, Ajuntament de Quart de Poblet, 2004.

Vida de sancto Honofre, València, Vicent García Editores, 2004 (ed. facsímil).

Villarroya, Josep, *Apuntamientos para escribir la historia del derecho valenciano y verificar la perfecta traducción de los fueros*, València, Josep d'Orga, 1804.

Wittlin, Curt, *De la traducció a la creació literària*, València / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1995.
Ximeno, Vicent, *Escritores del reyno de Valencia*, 2 vols., València, Josep Estevan Dolç, 1747-1748.

CC BY

Santa Efigenia / Ifigenia: hagiografía y mito en *San Mateo en Etiopía*, de Felipe Godínez[1]

Esther Márquez
Universidad de Sevilla
emarquez3@us.es

Recepción: 23/02/2017, Aceptación: 13/07/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
Este artículo aborda el estudio de las fuentes de San Mateo en Etiopía, obra que lleva a las tablas la vida del apóstol San Mateo, centrándose en el episodio de la evangelización de Etiopía y la conversión al cristianismo de Santa Efigenia, la hija del rey Egipo. Mediante el examen de sus fuentes, tanto hagiográficas como mitológicas, se pretende demostrar la contaminación que lleva a cabo Godínez entre la historia de Santa Efigenia y el mito de Ifigenia, la hija de Agamenón. El estudio comparativo de estos dos intertextos ayuda a comprender mejor el proceso de escritura de Godínez y su manera de fusionar hagiografía y mito.

Palabras clave
Felipe Godínez; teatro; hagiografía; mitología; Ifigenia; Siglo de Oro

Abstract
Saint Ephigenia/Iphigenia: Hagiography and myth in San Mateo en Etiopía *by Felipe Godínez*
This article addresses the study of the sources of *San Mateo en Etiopía* by Felipe Godínez. This play focuses on Saint Matthew's life, especially on his evangelization

1. Este artículo forma parte de mi proyecto de tesis doctoral financiado gracias a la ayuda para contratos predoctorales de Formación del Profesorado Universitario (FPU 15/02570) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y respaldado por el proyecto de investigación *Del Sujeto a la Institución Literaria en la Edad Moderna* (FFI 2014-54367-C2-2-R). Me gustaría agradecer a los profesores Juan Montero Delgado y Piedad Bolaños Donoso sus comentarios y sugerencias, que sin duda han mejorado este trabajo.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.257

of Ethiopia and Saint Ephigenia's conversion to Christianity. The examination of both its hagiographical and mythological sources shows that Godínez blends the stories of Saint Ephigenia and Iphigenia (Agamenon's daughter). This comparative analysis reveals the interweaving between myth and hagiography and Godínez's writing process.

Keywords
Felipe Godínez; theatre; hagiography; mythology; Iphigenia; Spanish Golden Age

Menéndez Pelayo en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* (1941) dedica una de sus conferencias sobre Calderón a analizar la importancia y la función de la mitología en sus autos sacramentales:

> Mucho más común, aunque hoy nos parezca irreverente, era el auto sacramental fundado en la mitología […]. Como quiera que sea, repito que la razón de este simbolismo está perfectamente explicada por Calderón en un diálogo entre el judaísmo y el gentilismo con que comienza *El sacro Parnaso*, y por su lectura veremos que la mitología es considerada por Calderón —de igual modo que el judaísmo— como una preparación para la ley de gracia. (Menéndez Pelayo 1941: 145)

La fusión entre mitología y cristianismo juega, así, un papel esencial dentro del mundo literario calderoniano (Páramo Pomareda 1957; Neumeister 2000; Arellano 2011), pero no es el único autor que emplea este recurso. Felipe Godínez, por ejemplo, también cultivó este esquema teatral al incluir muchos elementos mitológicos en sus comedias hagiográficas y veterotestamentarias. La concepción de la mitología griega como un paso previo del cristianismo, de la que hablaba Menéndez Pelayo, casa bien con la mentalidad de Godínez, judío converso cercano a los movimientos iluministas sevillanos, como se recoge en su Auto de Fe de 1624 (Menéndez Onrubia 1985).

El objetivo de este artículo es el análisis de las fuentes de *San Mateo en Etiopía*, obra que lleva a las tablas la vida del apóstol San Mateo, centrándose en el episodio de la evangelización de Etiopía y la conversión al cristianismo de Santa Efigenia, la hija del rey Egipo. Mediante el examen de sus fuentes, tanto hagiográficas como mitológicas, se pretende demostrar la contaminación que lleva a cabo Godínez entre la historia de Santa Efigenia y el mito de Ifigenia, la hija de Agamenón. El estudio comparativo de estos dos intertextos ayudará a comprender mejor el proceso de escritura de Godínez y su uso de la fusión entre hagiografía y mito, y, al mismo tiempo, ilustrará desde una perspectiva concreta la nueva cosmovisión del Barroco español. Asimismo, este trabajo dejará patente la actualización barroca del mito de Ifigenia, lo que demuestra la vitalidad del mito y la pervivencia de la heroína griega dentro de la Literatura Española, pues, al fin y al cabo, «lo que caracteriza el mito es sobre todo su aptitud para ser contado y repetido» (Burkett 2013: 65).

Para llevar a cabo este análisis, en primer lugar, aislaremos los motivos hagiográficos presentes en la obra de Godínez y buscaremos las similitudes de esa obra con las distintas versiones de la hagiografía de la santa etíope procedentes de los legendarios[2] modernos. En segundo lugar, se procederá a estudiar las fuentes mitológicas mediante la identificación de los motivos comunes entre la comedia de Godínez y el mito de Ifigenia. Por último, se estudiará el proceso de imbricación entre materia hagiográfica y materia mitológica en la obra.

San Mateo en Etiopía y sus fuentes hagiográficas

San Mateo en Etiopía probablemente fue escrita en 1635, según los datos que ha aportado Bolaños Donoso (1983).[3] Pertenece al grupo de las comedias hagiográficas, que junto a las veterotestamentarias, conforman el mayor grupo de obras de su producción. Esta comedia dramatiza la vida del apóstol San Mateo desde el momento en el que decide partir a evangelizar Etiopía hasta su enfrentamiento con Hirtaco, hermano del rey. En la primera jornada, ya en el país africano, San Mateo se encuentra con el rey Egipo, que había decidido sacrificar a su primogénita, Ifigenia, para calmar a los dragones que estaban asolando su reino.[4] San Mateo logra que los dragones huyan, pero no consigue detener el sacrificio, ya que el sacerdote Arfaxad había convencido al rey de que la muerte

2. Siguiendo la bibliografía científica sobre este tema, se utiliza el término *legendario* con la acepción de compilación de vidas de santos.

3. Para la datación de esta comedia, Bolaños Donoso (1983) se basa en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado en 1635, y en el análisis estilométrico que sitúa la obra entre 1630-1635 por el abundante uso de romances. La primera impresión que se conoce de la obra es de 1667 en *Parte veinte y ocho de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte*, Madrid: Joseph Fernández de Buendía.

4. A lo largo de todo el Siglo de Oro, hay una gran variabilidad del antropónimo. No es rara la alternancia entre Efigenia/ Ifigenia, no solo para la santa sino también para la hija de Agamenón.

de su hija lo volvería inmortal. Sin embargo, al comienzo de la segunda jornada, gracias a la intervención divina de Jesús, Ifigenia logra escapar de las llamas. Tras su salvación, la joven decide hacer voto de castidad y convertirse en abadesa de un convento. En la tercera jornada, el rey Egipo muere y sube al trono Hirtaco, que desea casarse con Ifigenia. Para ello, trata de seducirla de distintos modos, pero sus deseos se ven frustrados por la intervención de San Mateo.

Teniendo en cuenta los motivos hagiográficos en torno a los que se articula esta comedia (el episodio de los dragones, la conversión al cristianismo de Ifigenia, su voto de castidad y los intentos frustrados de seducción de Hirtaco), puede postularse que la fuente principal de Godínez fue alguna de las hagiografías modernas de San Mateo y Santa Ifigenia, puesto que en las fuentes hagiográficas antiguas (Orígenes, Eusebio de Cesarea o Sócrates de Constantinopla) no aparecen tratados estos temas.[5] Bolaños Donoso (1983) ha planteado la posibilidad de que Felipe Godínez conociese de primera mano la vida de San Mateo a través de la *Legenda aurea* o el *Flos sanctorum* de Villegas. En España, la *Legenda aurea* se transmitió, fundamentalmente, a través de dos familias de compilaciones de vidas de santos (la *Compilación B* y la *Compilación A*)[6], basadas en dos traducciones parciales de la obra de Varazze y que, además, fueron «adornadas con otros materiales de origen diverso» (Aragüés 2012: 350), como se observa en los distintos manuscritos bajomedievales conservados hasta nuestros días. A lo largo del siglo XVI, ambas familias tuvieron un importante éxito editorial gracias a la publicación de varios *Flores sanctorum* basados en estos manuscritos.

La *Compilación B* tuvo dos vías de difusión editorial desde finales del siglo XV. En primer lugar, de esta familia deriva un incunable, el *Flos Sanctorum con sus etimologías,*[7] cuyo compilador corrigió los materiales de la *Compilación B* mediante cotejo del texto original de la *Legenda aurea*, y además añadió nuevos capítulos. En segundo lugar, también a partir de esta familia, se publicó la *Leyenda de los santos que vulgarmente flossantorum llaman*, que contó con diversas reimpresiones y revisiones a lo largo del siglo XVI.[8] Por su parte, la *Compilación A*

5. Por otra parte, el proceder de otros dramaturgos coetáneos al seguir los santorales de su tiempo reforzaría esta hipótesis.

6. Estudiadas por Walsh y Thompson (1986-1987) que, tras analizar los santorales castellanos medievales, llegaron a la conclusión de que existían dos grandes familias: la *Compilación B,* que parece más temprana, y la *Compilación A*. La primera, a su vez, presenta dos redacciones diferentes: la versión *B1* y la versión *B2* (Aragüés 2016).

7. Cuenta con una edición crítica de Cortés Guadarrama de 2010.

8. «Tenemos noticias de unas doce impresiones de la obra entre 1490 y 1575, aunque tan solo se conserva ejemplar de la mitad de ellas» (Aragüés 2016: 150). Las ediciones que se conservan de esta obra son: Burgos, Juan de Burgos, ¿1497-1500?, hoy en la British Library; Sevilla, Juan Varela de Salamanca, *ca*. 1520-1521, hoy en el Archivo Histórico del Santuario de Loyola; Toledo, Juan Ferrer, 1554, hoy en Bayerische Staats Bibliothek; Revisión del Dr. Majuelo, Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1567, hoy en Národní knihovna en Praga; Sevilla, Juan Gutiérrez, 1568 hoy en la Bibliteca Nacional; y Sevilla, Alonso de la Barrera, 1579, hoy en la Balliol College Library en Oxford (Aragüés 2016: 174).

dio a las prensas el *Flos sanctorum renacentista*, cuya autoría se atribuye tanto a Pedro de la Vega como a Gonzalo de Ocaña, y que también fue editado y revisado en distintas ocasiones a lo largo del siglo (Aragüés 2012).

El fin editorial de estos legendarios, que dejaron de publicarse hacia 1580,[9] se produjo tras la aparición de una nueva generación de *Flores sanctorum* (Aragüés 2014). La publicación en 1575 de la colección latina de vidas de santos *Vitae sanctorum* de Lippomano, revisada por Surio, supuso un hito en este género editorial, ya que respondía a las nuevas exigencias de los lectores, que pedían una mayor verosimilitud y una renovación del género, en consonancia con la nueva mentalidad postridentina.[10] Siguiendo la estela de la obra de Lippomano y Surio, en 1578, Villegas publicó la primera parte de su *Flos sanctorum*, que tuvo otras cinco partes más (la última publicada en 1603). Por su parte, en 1599, el padre Ribadeneyra dio a la prensa el primer volumen de su *Flos sanctorum*. Como señala Aragüés, frente a los viejos santorales, «los legendarios postridentinos se sustentan en una exigente búsqueda de la verdad y el rigor hagiográficos» (Aragüés 2014: 35).

Todos estos santorales impresos en el siglo XVI incluyen la leyenda de San Mateo y Santa Efigenia, por lo que, en principio, Godínez pudo haber consultado cualquiera de ellos. Cabe destacar el caso del *Flos sanctorum* de Villegas, ya que, frente al resto de *Flores* que solo incluyen esta hagiografía una vez, esta obra contiene tres capítulos, repartidos en los distintos volúmenes, de la vida de la santa etíope. El primer capítulo se inserta en la festividad de San Mateo (parte primera), al igual que en el resto de legendarios; el segundo se encuentra en el tomo dedicado a los sermones (cuarta parte), donde se ensalza la vida de San Mateo como ejemplo de virtud; y el tercero aparece en la quinta parte de la obra, dedicada a los *exempla*, donde la historia de Ifigenia se desgaja de la de San Mateo y adquiere total independencia, al presentar a la joven como ejemplo de castidad. A pesar de las diferencias en cuanto a su presentación, los tres capítulos de la obra de Villegas comparten los mismos elementos esenciales. En resumen, Godínez pudo emplear como fuente principal de su comedia una de las siguientes obras: la *Leyenda de los santos*, el *Flos sanctorum renacentista*, el *Flos sanctorum* de Villegas y el *Flos sanctorum* de Ribadeneyra.[11]

9. No obstante, este hecho no supuso el fin de su influencia debido a los ejemplares que se conservaron en bibliotecas privadas.

10. Como muestra de este cambio de pensamiento sirva como ejemplo la censura del padre Alonso de Sandoval a *La hagiografía y vidas de los santos* de Juan Basilio Sanctoro: «[…] y hallo contener lección muy pía, y en cuanto se ha podido muy auténtica, cosa muy deseada por acá, por cuanto hay muchas cosas muy apócrifas en los libros de vidas de santos que hasta agora se han impreso en romance, lo cual hace no dar crédito aún a las muy ciertas y averiguadas […]» (Sanctoro, 15: fol. 4r). Para este artículo, se ha adoptado el criterio de modernizar la acentuación y la ortografía de los textos para facilitar la lectura de ellos.

11. Sin embargo, parece poco probable que consultase la *Vitae sanctorum* (1595) de Lippomano y Surio, ya que esta obra no contiene elementos significativos comunes con la comedia de Godínez. Esta versión no incluye el episodio de los dragones, y de la vida de Ifigenia solo recoge el deseo que sentía Hirtaco por ella, la oposición de San Mateo a esta boda y su posterior asesinato.

Para poder determinar cuál de entre estas obras es la fuente principal de Godínez, hemos aislado los principales motivos hagiográficos de la comedia: 1) aparición de los dragones y su posterior expulsión por parte de San Mateo, 2) primer sermón de San Mateo, 3) reto entre San Mateo y los hechiceros para resucitar a un muerto, 4) estancia de San Mateo en casa del eunuco de la reina Candace,[12] 5) uso de la hechicería para doblegar la voluntad de Ifigenia y que renuncie a su voto de castidad, 6) levantamiento del pueblo contra Hirtaco, 7) reinado de la hermana de Ifigenia tras la muerte de Hirtaco, y 8) el hecho de que San Mateo no había predicado en ningún sitio antes de llegar a Etiopía.

De todos estos motivos, solo el primero (la aparición de los dragones y su expulsión) y el cuarto (la estancia en casa del eunuco) aparecen en todos las versiones de la leyenda. El segundo elemento (el primer sermón de San Mateo) permite arrojar cierta luz sobre la fuente consultada por Godínez. En su *San Mateo en Etiopía*, el apóstol, una vez que se encuentra con la familia real etíope, ofrece un sermón al pueblo en el que trata el tema del paraíso. Tanto la *Leyenda de los Santos* como el *Flos sanctorum renacentista* recogen el tema del paraíso como tema principal del sermón de San Mateo. Por el contrario, en los santorales de Villegas y de Ribadeneyra, San Mateo predica sobre el misterio de la Encarnación y la bienaventuranza de los santos. La diferencia del tema del sermón es un primer indicio para pensar que Godínez no utilizó los legendarios postridentinos, pero no es el único. El quinto motivo, el uso de la hechicería para doblegar la voluntad de Ifigenia, tampoco aparece en las obras de Villegas ni de Ribadeneyra, y sí en la *Leyenda de los Santos* y en el *Flos Sanctorum renacentista*. Lo mismo sucede con el octavo motivo (los lugares que evangelizó San Mateo). En Villegas y en Ribadeneyra, San Mateo había predicado ya a los hebreos y a los egipcios antes de llegar a Etiopía, mientras que en la *Leyenda de los Santos* y en el *Flos Sanctorum renacentista*, Etiopía es el primer lugar en el que predica el apóstol. Además de todos estas diferencias entre la comedia de Godínez y los legendarios de Villegas y Ribadeneyra, este último presenta aún más variantes. En la versión de Ribadeneyra, tampoco aparecen los motivos del levantamiento del pueblo contra Hirtaco, ni el reinado de la hermana de Ifigenia después de su derrocamiento, mientras que en Villegas, en la *Leyenda de los Santos* y en el *Flos Sanctorum renacentista* sí aparecen ambos.

Las concomitancias entre la comedia y la *Leyenda de los Santos* y el *Flos Sanctorum renacentista* apuntan a que Godínez pudo haber consultado estas obras, que no tienen apenas diferencias entre sí, salvo el motivo de la expulsión de los

12. La historia de la conversión de la reina Candace se narra en *Hechos* 8:27. Algunos autores han defendido que fue el eunuco el que evangelizó Etiopía: «Several accounts have been preserved of the conversion of Ethiopia to Christianity. There is a legend to the effect that it was evangelized in Apostolic times by Queen Candace's eunuch, who, according to the New Testament, was baptized by Philip the deacon. Origen, however, says that St. Matthew was the apostle to the Ethiopians, but the story is not considered at all authentic» (Mercer 1915: 83).

dragones.[13] En el *Flos Sanctorum renacentista*, los dragones se duermen cuando ven a San Mateo:

> Y estando el apóstol diciendo esto, vino uno que le dijo que venían los encantadores, y traían dos dragones que echaban fuego y piedra azufre por la boca y por las narices, y mataban a todos los hombres. Y el apóstol, oyendo esto, hizo la señal de la cruz en su frente, y en la boca, y en sus pechos, y salió muy seguro a ellos. Y viéndolo, los dragones vinieron, y echáronse a sus pies, y durmiéronse. (Vega 1580: fol. CCXV v)

En cambio, en la *Leyenda de los Santos,* los dragones mueren en cuanto ven al apóstol, y San Mateo reta a los magos a que los resuciten. Cuando queda patente que los hechiceros no tienen suficiente poder, San Mateo les devuelve la vida y los dragones, ya amansados, regresan al desierto de donde procedían.

> Entonces, vino uno y dijo que vinieran los magos con dos dragones que echaban de sus narices y de sus bocas llamas de piedra zufre, y que mataban todos los hombres; y el apóstol, santiguándose, salió seguro contra ellos. Y luego que le vieron, los dragones cayeron muertos ante él, y dijo a los magos: «Oh, encantadores, ¿do es la vuestra arte? Hacedles vivir si pudieredes. Y es cierto que en vos se hubiera cumplido lo que vos pensasteis hacer a mí, sino porque yo rogué a nuestro señor Jesucristo que no vos hiciese mal». Entonces, mandó a los dragones que se fuesen, y luego se levantaron, y se fueron y no hicieron mal alguno […]. (Ferrer 1554: fol. crlij)

En la obra de Godínez, aparecen combinados los motivos del reto entre San Mateo y los magos y de la resurrección, aunque el objeto de la resurrección no sean los dragones sino una de las hijas del rey. Una vez que se ha desvelado que Arfaxad, el mago, se quedaba con las ofrendas rituales del dios Bel, cae en desgracia ante el rey Egipo. A pesar de ello, el rey todavía no tiene claro a quién debe creer, por lo que San Mateo y Arfaxad deciden que aquel que logre devolverle la vida a un muerto, tendrá el favor del rey:

> Arfaxad. Aquí no hay otro remedio,
> de la mágica me valgo,
> el que diere vida a un muerto,
> ese dice al rey la verdad.
> S. Mateo. Digo, Arfaxad, que lo acepto
> […]
> Ven tú, Arfaxad, que estás preso
> hasta que a un muerto des vida. (Godínez 1667: fol. 13 r.)

13. Ni en Villegas (1589, 1591, 1998) ni en Ribadeneyra (1604) aparece este motivo. En estos legendarios, los dragones son expulsados por San Mateo sin más dilación.

Así pues, la *Leyenda de los Santos* y la obra de Godínez comparten el motivo del reto de la resurrección entre San Mateo y los magos como medio para dilucidar quién representa a la verdadera religión, por más que el objeto de la resurrección se haya desplazado en la obra de Godínez por razones dramáticas. Además, no es el único rasgo que vincula la *Leyenda de los Santos* con la comedia de Godínez. A diferencia del resto de las obras analizadas, la *Leyenda de los Santos* termina con tres *exempla* de abandono del pecado y conversión, protagonizados por San Pablo, David y San Mateo:

> Y esto es que dice San Juan que tres maneras son de pecado: ca hay pecado de soberbia, y pecado de lujuria, y pecado de avaria [*sic*. por avaricia] y en el primero pecó San Pablo, ca perseguía mucho la iglesia de Dios, que son los cristianos; y en el segundo pecó David, ca hizo adulterio, y, después, mató a Urías, su caballero muy fiel; y en el tercero pecó San Mateo, ca, por razón de avaricia, hacía muchas malas ganancias, ca él estaba en el puerto del mar y tomaba los derechos de las naves. Y como quier que estos tres hombres fueron pecadores, plugo mucho a Dios con la su penitencia, ca no solamente los perdonó Dios las culpas, mas antes les dió muchas gracias y dones […] y a San Mateo hizo apóstol y evangelista. Y por ende, leemos los dichos libros destos tres más que de todos los otros, porque ningún hombre ni mujer por pecador que sea no debe desesperar de la misericordia de Dios, pues que tales gracias y tan grandes hubieron tales pecadores como estos. (Ferrer 1554: fol. crliij)

Y estas mismas razones aparecen al comienzo de *San Mateo en Etiopía*:

> Ángel Gran coronista Mateo,
> […]
> el rezo más ordinario
> habrá de ser tu evangelio,
> las epístolas de Pablo
> y los salmos de David,
> porque todos tres sois santos
> que antes fuisteis pecadores. (Godínez 1667: fol. 1r.)

Este pasaje podría explicar las motivaciones de Godínez para hacer una comedia hagiográfica con San Mateo como protagonista,[14] ya que responde a una

14. Bolaños Donoso ya había reflexionado sobre estas posibles motivaciones: «Pero, ¿qué es lo que lleva a Felipe Godínez a tomar a San Mateo como núcleo central de una de sus obras? Es difícil dar respuesta exacta, pero sí podemos pensar en una posible hipótesis: simpatía personal hacia este santo en particular, con el que podía compararse en su forma de vida. En un principio es publicano, pertenece al mundo de los gentiles; le llega después una llamada y se convierte para dedicarse al apostolado y morir mártir, incomprendido y fuera de su patria. Además está considerado como el patrón de los 'Changeurs', recaudadores de impuestos, de los contables, de los aduaneros…, profesiones liberales y relacionadas directamente con los quehaceres del mundo judío, y ¿por qué no simpatizar con su patrón?» (Bolaños Donoso 1983: 358).

de las características fundamentales de su teatro: la conversión del pecador o el pagano (Bolaños Donoso 1983; Vega García-Luengos 1993).

Tras el análisis y comparación de los motivos hagiográficos esenciales de *San Mateo en Etiopía* con los legendarios más importantes de la época, parece plausible postular que Godínez utilizó como fuente principal la *Leyenda de los Santos*. Además de los numerosos motivos hagiográficos presentes en las dos obras, ambas comparten la idea fundamental de que el arrepentimiento del pecador conlleva no solo el perdón de Dios sino también la gracia divina.[15]

Elementos mitológicos en la obra de Godínez

En su comedia, Godínez combinó las fuentes hagiográficas con el mito griego de Ifigenia, que conocía, probablemente, no solo por la gran difusión del mito durante el Siglo de Oro, sino también a partir de las fuentes originales.[16]

Existen dos versiones fundamentales del mito, que se nos han transmitido por dos tragedias de Eurípides:[17] «Ifigenia en Áulide», que se centra en el episodio del sacrificio, e «Ifigenia entre los Tauros», que narra los sucesos que siguieron al sacrificio y su posterior reencuentro con su hermano, Orestes. Godínez sigue la primera de estas versiones,[18] como demuestran los elementos que aparecen en su comedia:

1. Las causas de la ira del dios son desconocidas.
2. El oráculo que afirma que solo la muerte de Ifigenia puede calmar la ira del dios.
3. La aceptación por parte del rey de su obligación para con su pueblo, independientemente de sus intereses como padre.
4. El sacrificio de la joven.
5. La aceptación voluntaria de Ifigenia.
6. La salvación de la joven por parte de un dios.

15. Frente a ello, los legendarios de Villegas y Ribadeneyra presentan bastantes diferencias con respecto a la comedia de Godínez. Por otra parte, aunque tiene muchas concomitancias, el *Flos Sanctorum renacentista* no incluye el reto entre San Mateo y el mago Arfaxad.

16. No hay que olvidar que Godínez cursó estudios superiores en el Colegio Mayor de Santa María de Jesús de Sevilla, donde recibió una formación humanística que se percibe a lo largo de toda su obra.

17. A partir de las dos obras de Eurípides surgen dos versiones del mito que han tenido una larga trayectoria dentro de la literatura occidental y que han sido tratadas por una amplia diversidad de autores, desde Ovidio hasta Racine. En este trabajo, las obras de Eurípides irán en cursiva (ej.: *Ifigenia en Áulide*) mientras que las versiones del mito irán entrecomilladas («Ifigenia en Áulide»).

18. Por ello, no parece posible que, a la hora de redactar *San Mateo en Etiopía*, se basase en la *Ifigenia entre los Tauros* de Eurípides, ni en *Epítome* de Apolodoro, ni en *De officiis* de Cicerón, que emplea el mito como ejemplo de que en ocasiones es mejor no cumplir una promesa. Tampoco en el *De rerum natura* de Lucrecio, obra en la que se lleva a cabo una dura crítica a las religiones. Tampoco parece posible que Godínez se basase en el fragmento dedicado a este mito en el *Capítulo* de Boscán, pues en esta versión Ifigenia acaba muriendo. Todas estas obras, aunque tratan el mito de Ifigenia, recogen versiones distintas con elementos muy diferentes de los que aparecen en *San Mateo en Etiopía*.

Los primeros motivos que aparecen en la comedia de Godínez que pueden vincularse con la materia mitológica son la ira del dios y el oráculo. Tanto el dios Bel de *San Mateo en Etiopía* como Ártemis en el mito griego castigan al pueblo. Para aplacar la ira del dios, los gobernantes se ven obligados a consultar un oráculo, que dictamina, en ambos casos, que la única solución es sacrificar a la primogénita del rey:

ARFAXAD. El oráculo dice que, hasta tanto
que al Dios aplaque con su muerte propia
Ifigenia —abrasada en su amor santo,
porque ha de ser el fénix de Etiopia—
los dragones serán horror y espanto
[…]
de horrible magnitud, de forma fiera,
a cuyos riesgos, dice el dios, te expones,
hasta que el fénix o Ifigenia muera […]. (Godínez 1667: fol. 2r.)

Tanto en la versión del mito que recoge «Ifigenia en Áulide» como en la comedia de Godínez, el sacrificio de la joven tiene el objetivo de resolver una situación problemática de la nación sobre la que gobierna su padre. Mientras que en el mito griego la muerte de Ifigenia sirve para permitir que los barcos zarpen rumbo a Troya, en la obra de Godínez funciona, en primera instancia, como único método de expulsar a los dragones que amenazan Etiopía. Ante el dilema de permitir el sacrificio de su hija para salvar a su pueblo, tanto Agamenón como Egipo reaccionan de la misma manera. A pesar de que ambos progenitores se ven embargados por un gran sentimiento de culpa a la hora de tomar la decisión, los dos arguyen que su deber como reyes es más importante que la vida de sus hijas.

Otro motivo que se repite en ambas obras es la aceptación de las jóvenes de su destino. En la comedia de Godínez, Ifigenia se deja conducir voluntariamente al sacrificio. A pesar de que acaba de convertirse al cristianismo (todavía es catecúmena), la joven está resuelta a morir si Dios así lo desea, y no alberga ningún tipo de temor:

SAN MATEO. No desmayes, Ifigenia.
IFIGENIA. Mateo, yo moriré
alegre en presencia tuya. (Godínez 1667: fol. 9r)

La Ifigenia griega también acepta de buen grado su sacrificio, ya que desea lograr el bien de su Estado y de su propia casa, pues cree que, con la guerra de Troya, su padre logrará la tan ansiada fama. Irónicamente, su muerte funcionará como detonante de los acontecimientos representados en la *Orestíada* de Esquilo.[19]

19. Esquilo en su *Agamenón* pone en boca de Casandra estas palabras: «¡A una casa que odian los dioses, testigo de innúmeros crímenes en los que se asesinan parientes, se cortan cabezas, a una casa que es matadero de hombres y a un solar empapado en sangre!» (Esch. Ag. 1090).

No obstante, a pesar de las similitudes entre el mito y la obra de Godínez, el motivo del sacrificio cumple papeles muy distintos, debido al diferente contexto sociocultural que rodea a ambas obras. Desde el punto de vista de la sociedad griega, el sacrificio, generalmente de animales, está intrínsecamente relacionado con la piedad para con los dioses y funciona como núcleo de muchos actos rituales. Aunque los sacrificios de seres humanos no eran ya habituales en Época Arcaica o Clásica, los mitos en los que aparecen sacrificios humanos son muy numerosos:

> […] dans le mythe, le sacrifice humain est un acte accompli dans des situations chaotiques où les valeurs traditionnelles politiques, sociales, religieuses, pour résumer l'harmonie cosmique entre hommes et dieux, sont battues en brèche. (Bonnechère 2009: 195)

Así, el sacrificio de Ifigenia se inserta dentro de una tradición específica de inversión de las reglas socio-culturales griegas, en la situación de caos y de excepcionalidad que precede al asalto de Troya por las tropas griegas: «En el ámbito griego, el sacrificio de vírgenes caracteriza sobre todo la preparación para la guerra» (Burkert 2013: 114).

Sin embargo, en el contexto sociocultural de la Contrarreforma, el valor del sacrificio toma un cariz diferente. La idea del sacrificio de Cristo, íntimamente ligada a la polémica sobre la doctrina de la justificación, juega un papel esencial a partir del Concilio de Trento, que fomenta las historias de mártires cristianos. En el caso de la Ifigenia de Godínez, la aceptación de su destino se asocia a sus inquietudes espirituales y a su deseo de servir a la «causa de las causas todas» (Godínez 1667: fol. 3v), en consonancia con las motivaciones de muchos mártires cristianos. De esta manera, Godínez mantiene el esquema que repite a lo largo de todo su teatro hagiográfico:

> Se trata de demostrar el cambio de vida que se produce en sus protagonistas. De una forma de vida desarraigada, pecadora o pagana, se llega a una vida pura, cristiana, incluso a la santidad […] el protagonista pasa, tras el arrepentimiento de sus pecados, al estado de santidad. (Bolaños Donoso 1983: 680)

La idea de la trasformación espiritual que sufren los personajes de Godínez viene subrayada en *San Mateo en Etiopía* mediante la alegoría del ave fénix, que recorre toda la obra. A Ifigenia se la compara con un fénix, pues su bautizo se presenta como un renacer, idea que se corresponde con las tesis tridentinas. Esta idea, además, ratifica los intereses sociales de Godínez, ya que, si mediante el bautizo se empezaba una vida nueva, los orígenes familiares de cada uno no tenían importancia, y su pasado de judeoconverso no debería suponer ninguna traba social durante el siglo XVII.

Por último, cabe destacar la salvación de Ifigenia. En ambos casos, un dios (Ártemis según la tradición grecolatina; Cristo para Godínez), se apiada de la

joven gracias a su decisión voluntaria de aceptar el sacrificio, y hace que se eleve en el cielo y desaparezca, impidiendo, así, su muerte. Octavio Paz afirmaba que, en el teatro barroco español, «la verdadera libertad se ejerce sometiéndose a Dios» (Paz 2010: 211). Ifigenia alcanza su plenitud como personaje al aceptar su sacrificio, y por su fe en Cristo, se salva.

La presencia de todos estos elementos en *San Mateo en Etiopía* indica que Godínez tuvo en cuenta el mito de Ifigenia para la configuración de su obra. Gracias al análisis de los motivos mitológicos de la comedia, es posible afirmar que se basa en la versión del mito de «Ifigenia en Áulide», como demuestran la presencia del sacrificio de la joven, su aceptación voluntaria y su posterior salvación a manos de un dios que se apiada de ella.

La imbricación de la materia hagiográfica y mitológica

Godínez funde la materia hagiográfica y la mitológica a través de un entramado de diversos motivos. Desde el punto de vista estructural, los distintos niveles dramáticos se fusionan gracias a dos nexos de unión: en primer lugar, el hecho de que Ifigenia tenga que ser sacrificada para evitar que los dragones asolen el reino; en segundo lugar, se aúnan a través de la conversión de Ifigenia y su voto de castidad.

El episodio del sacrificio de la joven es esencial para entender el proceso de imbricación que lleva a cabo Godínez, ya que en este pasaje se mezclan materiales de distintas procedencias. Por un lado, de la tradición hagiográfica toma el motivo de los dragones. Por otro, el tema del castigo divino y el sacrificio de una virgen para restaurar el orden cósmico procede del mito griego. La mezcla de ambos motivos en la obra crea un nuevo esquema (el sacrificio de una joven a un monstruo) que no estaba presente ni en la hagiografía ni en el mito de Ifigenia. Este nuevo planteamiento de Godínez podría ser fruto de su propia imaginación. Sin embargo, el estudio de las fuentes mitológicas parece apuntar en otra dirección. En la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya aparece el mito de Ifigenia inserto dentro del mito de Andrómeda. En esta obra, se narra cómo Júpiter castiga a Casiopea, madre de Andrómeda, por su soberbia. Para ello, manda que la joven Andrómeda sea encadenada a una roca como sacrificio a una bestia marina. A partir de ese momento, Pérez de Moya explica a sus lectores que los sacrificios humanos eran una costumbre relativamente común en la Antigüedad, aduciendo como ejemplo el sacrificio de Ifigenia. El hecho de que en esta obra la mención del sacrificio de Ifigenia se inserte dentro del mito de Andrómeda, donde se lleva a cabo el sacrificio de la primogénita de un rey para calmar a un monstruo que ha sido enviado como castigo de un dios, nos hace pensar que Godínez pudo conocer la obra de Pérez de Moya.[20]

20. Además de esta peculiaridad, tanto *San Mateo en Etiopía* como la narración del mito de Ifigenia de la *Filosofía secreta* comparten otros motivos. En ninguno de los dos textos se ofrecen

El segundo elemento que une la hagiografía y el mito es la conversión de santa Ifigenia. Mientras que en la tradición hagiográfica, la joven es un personaje pasivo que se convierte al cristianismo gracias a los milagros que obraba San Mateo, en la comedia de Godínez, Ifigenia es un personaje activo que toma sus propias decisiones. Este cambio profundo en la psicología del personaje se produce gracias a que la joven se enfrenta a una serie de dilemas morales que Godínez incorpora en *San Mateo en Etiopía* mediante los motivos procedentes de la tradición mitológica. Por un lado, la presencia del sacrificio supone un punto de inflexión para la transformación espiritual de Ifigenia, ya que pone a prueba su fe y muestra su disposición de servicio a dios, al aceptar sin reticencias su propia muerte. Por otra parte, el motivo mitológico de la salvación de un dios, en este caso Jesucristo, determina su vocación monástica. El deseo de mantener su voto de castidad se ha enraizado tan fuerte en su psique que la lleva, al final de la obra, a enfrentarse directamente con Hirtaco, su antiguo prometido y nuevo rey. De esta manera, al incluir los elementos mitológicos en *San Mateo en Etiopía*, Godínez logra que el personaje de Ifigenia adquiera una nueva profundidad psicológica, que no estaba presente en la tradición hagiográfica, al pasar de ser un carácter secundario que se dejaba llevar por las determinaciones que otros tomaban por ella a convertirse en un personaje que decide sobre su propia vida y persevera en sus resoluciones, incluso si ello supone enfrentarse a Hirtaco o incluso a la muerte.

En relación con este último punto, es esencial también comentar el motivo de la virginidad. La virginidad es un elemento fundamental tanto en el mito griego como en la hagiografía, y cumple, asimismo, un importante papel dentro de la obra de Godínez. Por una parte, para la mentalidad católica, la santidad femenina está íntimamente ligada a la virginidad, y así se ilustra en la parte quinta del *Flos sanctorum* de Villegas, donde la historia de Santa Ifigenia sirve como *exemplum* en el capítulo dedicado a la castidad. Por otra parte, en el contexto sociocultural griego el rito del sacrificio se equipara, en muchas ocasiones, con el rito del matrimonio de las jóvenes vírgenes. En el mundo griego, Eros y Thánatos eran dos divinidades que, con frecuencia, aparecían estrechamente ligadas. En muchos textos griegos se produce la mezcla de los dos campos semánticos: por ejemplo, los himeneos se contraponen a los cantos fúnebres; las antorchas de la boda, a la pira funeraria; o las ofrendas florales de ambos ritos se equiparan. Entre este tipo de paralelismos, uno de los más comunes es el que se establece entre el lecho nupcial y

---

explicaciones racionales sobre las causas de la ira del dios, y en ambos se indica que solo el sacrificio de la primogénita calmará su ira. Asimismo, la reacción del Agamenón de Pérez de Moya comparte muchos rasgos con el Egipo de Godínez, como su gran sentido del deber para con su pueblo. Junto a estos rasgos, en la versión de Pérez de Moya también llama la atención la crítica a los sacrificios humanos y la explicación que de ellos hace. Según Pérez de Moya, los antiguos hacían muchos sacrificios humanos a distintos ídolos debido a la influencia del demonio, de forma bastante similar a lo que enuncia San Mateo cuando van a sacrificar a Ifigenia.

la tumba.[21] La cercanía que se establecía entre ambos conceptos dentro del ámbito griego también aparece en los ritos sacrificiales. En el mito griego, la sangre que se derrama sobre la piedra sacrificial simboliza la ruptura del himen en la noche de bodas, tal y como ha comentado Elsa Rodríguez:

> […] cuando el coro nota cuánta sangre de la garganta del bonito cuerpo de Ifigenia manchará el altar de Ártemis (vv.1514-1517) está reactualizando la centralidad de la posesión y violación del cuerpo virginal en ambos ritos del matrimonio y de la ejecución sacrificial. (Rodríguez Cidre 2015: 118-119)

En el caso de la *San Mateo en Etiopía*, si por una parte, Godínez resalta la santidad de Ifigenia por medio de su virginidad a la manera de las hagiografías, por otra parte, siguiendo la tradición mitológica griega, su disposición a ser sacrificada se equipara a una especie de boda con Dios. Esta equivalencia resulta clara, en palabras del propio Jesús, tras la salvación de la joven.

Jesús. Mateo, Ifigenia es esta,
ya mi esposa y capitana.
En milicia, soberana
de vírgenes que me apreste,
porque, huyendo inconvenientes
del mundo, en más dulces bodas,
serán religiosas todas,
pobres, castas, y obedientes.
De tálamo tan dichoso
soy dueño yo; tú, tercero.
Yo, el esposo verdadero;
tú, el amigo del esposo. (Godínez 1667: fol. 9v- fol.10r.)

De nuevo, la fusión de la hagiografía y el mito cumple un propósito en la comedia de Godínez. La virginidad de su protagonista no solo funciona como muestra de su santidad a la manera de la tradición hagiográfica sino que también sirve como elemento de unión entre los ritos del sacrificio y el matrimonio. Al establecer este nexo, Godínez subraya la espiritualidad de su protagonista y su renuncia voluntaria al mundo terrenal, lo que refuerza su rechazo a las continuas proposiciones de Hirtaco (el conflicto principal de la comedia) y resalta el debate final entre San Mateo y el antiguo prometido de Ifigenia sobre el sacramento del matrimonio.

21. Valga como ejemplo este epigrama: «¿Dónde está la dulce fuerza de la amada sabiduría, injusta Cloto? ¿Dónde ese afán mío por servir a las Musas Piérides? Aún tengo doce años y ya yazgo bajo tierra en el penoso Hades, sin cumplir la deuda que con mis padres tenía. En vez del tálamo nupcial y los sagrados himeneos tengo una tumba, una estela y el odioso polvo» (Barrio Vega 1992: 53).

Conclusiones

En suma, cabe resaltar el interés que presenta el estudio, por un lado, de las fuentes hagiográficas y, por otro, de los materiales mitológicos de *San Mateo en Etiopía*. Tras el análisis de los motivos hagiográficos de la comedia queda patente que la *Leyenda de los Santos* es el *Flos sanctorum* que más semejanzas comparte con la obra de Godínez. No solo presentan los mismos elementos temáticos, sino que también aparece, en ambas obras, el esquema de la conversión del pecador a santo, que tanta importancia tiene dentro de la poética godiniana. La presencia del esquema de pecado/ arrepentimiento/ buen cristiano, fundamental en Godínez (Bolaños Donoso 1983), sugiere que la huella de este legendario podría ser todavía más profunda en su obra teatral. Bajo esta nueva óptica, tal vez, estudios posteriores puedan arrojar una nueva luz sobre la influencia de este *Flos* a lo largo de su obra y su pervivencia en otras comedias hagiográficas del autor de Moguer.

Asimismo, el análisis de *San Mateo en Etiopía* pone de relieve la importancia de la contaminación de materiales mitológicos y hagiográficos en la obra de Godínez. El caso de *San Mateo en Etiopía* vendría a confirmar las aportaciones de Albuixech (2010) a propósito de *Los trabajos de Job*, y las de Cortés Hernández (2003) a propósito de *Celos son bien y ventura,*[22] y que el uso de la fusión de materiales no es un caso aislado en su obra, sino que, al contrario, es uno de los recursos que caracterizan su teatro hagiográfico y veterotestamentario.[23] Sin embargo, no hay que olvidar que este tipo de imbricaciones se insertan dentro un marco general mucho más amplio y que incluye a otros dramaturgos del teatro áureo como Lope de Vega (Sánchez Aguilar 2010) o Calderón (Páramo Pomadera 1957; Neumeister 2000). Godínez contribuye, entonces, a esta práctica teatral de fusión de mitos grecolatinos y de vidas de santos que recorrió todo el Siglo de Oro español.

22. Godínez, en *Los trabajos de Job,* crea un personaje, Astrea, que no remite a la tradición bíblica, sino a la mitología griega. Astrea, en la obra de Godínez, es la sobrina de Job. La elección de su nombre sirve para reforzar la historia del profeta, pues Astrea desaparece de la escena en el momento en el que Job empieza a padecer sus infortunios y vuelve a escena una vez que su tío ha mejorado su estado inicial. Este hecho subraya, primero, el paso de una «edad de oro» en la vida de Job a un estado de caos, y la vuelta a la normalidad al final de la obra. De esta manera, «Godínez conjuga en la obra conocidos mitos bíblicos y paganos que subrayan la idea de los vaivenes de la fortuna y la periodicidad de los ciclos históricos» (Albuixech 2010: 178). Asimismo, Cortés Hernández ha analizado la importancia del tema edípico en la construcción de la comedia *Celos son bien y ventura*, obra que también presenta tintes hagiográficos al tratar del mártir San Albano: «No se trata de una comedia de santos, sino de una reelaboración de la tragedia edípica para ser representada en el ámbito cristiano» (Cortés Hernández 2003: 79).

23. Godínez también emplea la mitología griega para subrayar la caracterización de algunos personajes, como sucede en *El soldado del cielo: San Sebastián* en la que los personajes del Infante Carlos y su criado Gandalín se asemejan a Eneas y Acates (Bolaños Donoso 1983: 225).

Bibliografía

S.A., *Leyenda de los santos*, Toledo: en casa de Juan Ferrer, 1554, ubicado en Bayerische Staatsbibliothek en München con signatura 2 V. ss. c. 71.

Albuixech, Lourdes, «Astrea en *Los trabajos de Job*, de Felipe Godínez», *Anagnórisis*, 2 (2010), 162- 181.

Aragüés, José, «Los *Flores Sanctorum* medievales y renacentistas. Brevísimo panorama crítico», eds. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, 2012, 349-361.

—, «La difusa autoría del *Flos Sanctorum*. Silencios, presencias, imposturas», ed. Maud Le Guellec, *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 21-40.

—, «La *Leyenda de los santos*: orígenes medievales e itinerario renacentista», *Memorabilia*, 18 (2016), 133-187.

Arellano, Ignacio, «El motivo del viaje en los autos sacramentales de Calderón, I: los viajes mitológicos», *Revista de literatura*, 73, 145 (2011), 165-182.

Barrio Vega, María Luisa del (ed.), *Epigramas funerarios griegos*, Madrid, Gredos, 1992.

Bolaños Donoso, Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez (trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983.

Bonnechère, Pierre, «Le sacrifice humain grec entre norme et anormalité», en *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, ed. P. Brulé, Liège: Centre International d'Étude de la Religion Greque Antique, 2009, 189-212.

Burkert, Walter, *Homo Necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*, trad. Marc Jiménez Buzzi, Barcelona, Acantilado, 2013.

Cortés Guadarrama, Marcos Ángel, *El 'Flos sanctorum con sus ethimologias'. Edición y estudio*, tesis doctoral dirigida por Fernando Baños Vallejo, Universidad de Oviedo, 2010.

Cortés Hernández, Santiago, «Vida de San Albano: herencia del teatro del Siglo de Oro en los pliegos de cordel», *Revista de Literaturas Populares*, III, 2 (2003), 73-91.

Esquilo, *Agamenón*, en *Tragedias*, introducción general de Manuel Fernández-Galiano, trad. y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, 1986.

Eusebio de Cesarea, *Historia eclesiástica*, texto, versión española, introducción y notas por Argimiro Velasco-Delgado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2008.

Godínez, Felipe, *San Mateo en Etiopía*, en *Parte veinte y ocho de Comedias nuevas de los mejores ingenios desta Corte* […], Madrid, por José Fernández de Buendía: acosta de la viuda de Francisco de Robles, 1667, 371-402, ubicada en la Biblioteca Nacional con signatura R/22681.

Lippomano, Aloysio y Surio, Laurentio, *Vitae Sanctorum*, Lyon, por Franciscum Haraeum, 1595, ubicado en la Universidad de Sevilla con signatura A 23/3/08.

Menéndez Onrubia, Carmen, «Aspectos narrativos en la obra dramática de Felipe Godínez», *Criticón*, 30 (1985), 201-223.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «Autos sacramentales. Conferencia tercera» en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. III (Teatro: Lope, Tirso, Calderón)*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.

Mercer, Samuel A. B., *The Ethiopic Liturgy. Its Sources, Development, and Present Form*, Milwaukee-London, The Young Churchman Company/ A. R. Mowbray & Company, 1915.

Neumeister, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los drama mitológicos de Calderón*, trads. Eva Reichenberger y Juan Luis Milán, Kassel, Reichenberger, 2000.

Páramo Pomadera, Jorge, «'Autos sacramentales' de Calderón de la Barca», *Thesaurus*, XIII (1957), 51-80.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010.

Pérez de Moya, Juan, *Filosofía secreta* […], Madrid, en casa de Francisco Sánchez, 1585, ubicado en la Universidad de Sevilla con signatura A Res. 76/4/17.

Ribadeneyra, Pedro de, *Flos sanctorum* […], Madrid, Luis Sánchez, 1604, ubicado en la Biblioteca Alessandrina de Roma con signatura G i 26/ LA 001014019 1 v.

Rodríguez Cidre, Elsa, «Maneras rituales de matar a una doncella: Ifigenia entre las víctimas sacrificiales euripideas», coords. Ana Iriarte y Luísa de Nazaré Ferreira, Coimbra*, Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga*, Imprensa da Universidade de Coimbra y Annablume, 2015.

Sánchez Aguilar, Agustín, *Lejos del Olimpo: el teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 2010.

Sanctoro, Ioan Basilio, *La hagiografía y vidas de los santos* […], Bilbao, por Matías Mares, 1580, ubicado en la Universidad de Sevilla con signatura A Res. 60/1/07.

Sócrates de Constantinopla, *Histoire ecclésiastique. I*, trads. Pierre Périchon y Pierre Maravall, París, Éditions du Cerf, 2003.

Vega García-Luengos, Germán, «Experiencia personal y constantes temáticas de un escritor judeoconverso: Felipe Godínez (1585-1659), en *Proyección histórica de España en sus tres culturas, Castilla y León, América y el Mediterráneo*, coord., Eufemio Lorenzo Sanz, Medina del Campo, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993, 579-588.

Vega, Pedro de la, *Flos sanctorum renacentista*, Sevilla: en casa de Fernando Díaz a costa de Francisco de Cisneros, 1580, ubicado en la Biblioteca Nacional en Madrid con signatura R/39517.

Villegas, Alonso, *Flos sanctorum*, Toledo, en casa de la viuda de Juan Rodríguez, 1591, ubicado en la Biblioteca Alessandrina de Roma con signatura G i 21.

—, *Flos sanctorum cuarta y última parte* […], Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1589, ubicado en la Universidad de Sevilla con signatura A Res. 78/3/06.
—, *Fructus Sanctorum y quinta parte del Flos sanctorum*, edición digital realizada por José L. Canet a partir de la edición de José Aragüés Aldaz, *Revista Lemir*, 2, 1998.

Artículos

Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz)[1]

Ramón Valdés Gázquez
Universitat Autònoma de Barcelona
ramonvaldesg@hotmail.com

Daniel Fernández Rodríguez
Université de Neuchâtel
daniel.fernandez.tejerina@gmail.com

Recepción: 07/07/2017, Aceptación: 11/07/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
Frente a últimas tendencias y puntos de vista que han llegado a ser predominantes, en los que se insiste en el carácter preeminentemente espectacular del teatro de Lope y del Siglo de Oro, se recuerda su cualidad literaria y poética, a nuestro juicio igualmente esencial.

Palabras clave
teatro; poesía; espectáculo; Lope de Vega; Comedia nueva

Abstract
Poetic essence and tradition in Lope de Vega's theater
In contrast to the theories and visions that consider the Comedia Nueva and Lope de Vega's plays exclusively as performance, this paper recalls the works' poetic and literary dimension, which, from our point of view, is part of their essence, in the same way as the performative element.

Keywords
Theater; poetry; performance; Lope de Vega; Spanish Golden Age theater

1. Este artículo se beneficia de los fondos FEDER y de nuestra participación en el proyecto de investigación «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.281

A Laura, sonrisa y soporte de Prolope

Después de años, incluso siglos, de atención preponderante y casi excluyente a la historia del teatro en tanto que literatura, tal vez por reacción, y en consonancia con las consideraciones de Anne Ubersfeld en su clásico *Lire le théatre*, en nuestro ámbito de investigación últimamente se ha venido insistiendo y progresando muchísimo —y por fortuna— en el teatro en tanto que representación y espectáculo, tanto en investigaciones especializadas como en manuales de divulgación. Era una asignatura pendiente. Y sin duda hay que seguir avanzando por ese camino. Pero tal vez sea también oportuno, llegados a este punto, preguntarnos si, para reconocer el carácter espectacular, «performativo» —dirían algunos— del teatro, es necesario negar su carácter literario. Y también replantearnos si estamos considerando otros rasgos con el interés que merecen y si no debemos retomar algunos discursos que parecen haber quedado postergados u olvidados sin recibir suficiente atención ni desarrollo, como, por ejemplo, el de David M. Gitlitz en su libro de 1980 *La estructura lírica del teatro de Lope de Vega*. En realidad, claro está, digamos que nuestra reivindicación de Gitlitz podría serlo de toda una línea de atención al aspecto poético del teatro de Lope. Y ahí podríamos mencionar también, con Gitlitz, a Gustavo Umpierre, a Francisco Javier Díez de Revenga o a María Cruz García de Enterría. Pero Gitlitz nos interesa especialmente por su carácter más teórico y amplio y por haberse ocupado de la poesía (frente a los demás críticos mencionados, que se centraron en un solo género: la canción).

Anne Ubersfeld, tras iniciar su famoso ensayo sentenciando que el teatro no puede leerse,[2] pues se pervierte su propia esencia, admitía pocas líneas después que a fin de cuentas hay que leerlo porque «la representación es algo fugaz, efímero y solo el texto permanece» (1989: 7). Pero como excelentemente apostilla Felipe Pedraza (2005: 77), y aquí es adonde queríamos llegar,

> la clave no está solo en que el texto permanezca, sino en que en él se conserva en plenitud una realidad poética de altísimo rango, valiosa en sí misma. La experiencia nos demuestra que no existe razón para contraponer estas dos formas de vida de los textos dramáticos. En las tablas se nos ofrece mucho más, pero también mucho menos que en el libro.

2. La cita es recurrente y de sobra conocida: «No se puede leer el teatro. Esto es algo que muchos saben o creen saber. Lo saben, por desgracia, esos editores que solo publican las obras de lectura recomendada en las instituciones docentes. No lo ignoran los profesores […] Los comediantes, los directores escénicos —que creen conocer el problema mejor que nadie— miran con cierto desdén y recelo todo tipo de estudios universitarios por considerarlos inútiles y soporíferos. Lo sabe también el simple lector…» (Ubersfeld 1989: 7).

Esto es especialmente relevante y cierto en el caso de nuestra tradición dramática del Siglo de Oro, un teatro escrito «en poesía» o, si se prefiere, en verso y «lenguaje poético». Es un teatro en verso, sí, con todo lo que el verso implica: un uso discriminado del metro y de las estrofas, un ritmo, una musicalidad… Pero veremos además con frecuencia que ese teatro no solo es verso: es también poesía. Poesía que se formaliza a través de un cúmulo de figuras retóricas, comparaciones, metáforas, conceptos, agudezas, catacresis, símbolos, prosopopeyas, pero también mediante personajes más allá de su mera humanidad, diálogos ingeniosos, alusiones a tópicos, estéticas descripciones del amor, de los celos, de lugares u obras de arte, monólogos que trascienden la acción, la sintetizan, la simbolizan o la interrumpen. Es poesía, en fin, porque se configura y concibe como tal. Fulgurante poesía sobre las tablas, pasajera, intensa y fugaz. Y tras la representación, el espectador más ambicioso puede convertirse también en lector, y pasar de la fruición colectiva de la puesta en escena a la lectura individual de la obra, a un placer estético íntimo y pausado.

No es que lo digamos nosotros, Ubersfeld o el más autorizado, en términos de teatro español del Siglo de Oro, Felipe Pedraza: lo dijo el propio Lope. En varias ocasiones reivindicó las calidades poéticas de su teatro al hablar de la impresión, la representación y el espectáculo tramoyero, por ejemplo. Así, en el prólogo a la *Parte XIV*, en el que la figura alegórica del Teatro tomaba la palabra, mantenía: «quiero que [los lectores, antes espectadores] las gocen [mis comedias] con más espacio, dándoselas impresas».[3] O también Cervantes: «yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula o no se entiende cuando las representan».[4] La lectura del teatro, así pues, no es solo una mala solución para seguir disfrutando de una obra dramática ante la inevitable fugacidad del espectáculo, sino que implica una nueva y óptima posibilidad de acceso distinto y pausado al hecho literario. Y la consideración del teatro como literatura y objeto de lectura no es un constructo crítico sin base alguna, sino una realidad histórica que dejó múltiples evidencias —sustentadas en una demanda previa por parte del público—, desde la existencia de los impresos y manuscritos destinados a la lectura, hasta los testimonios en tal sentido expresados por los propios dramaturgos del XVII, quienes, fuera cual fuera su primera intención, vieron esas ventajas en el hecho de imprimir su teatro para la lectura.[5]

3. Tomamos la cita del prólogo a la *Parte XIV*, coordinada por José Enrique López Martínez (2015: 78).

4. El texto procede de la «Adjunta al Parnaso» en el *Viaje del Parnaso*, que citamos por la reciente edición de Montero Reguera y Romo Feito (2016: 135).

5. Es cierto que en 1616, en el momento del famoso pleito por la impresión de sus comedias, Lope sostuvo que las escribió solo para ser representadas y no impresas; sin embargo, frente a cierto relato que se ha establecido, en el que parecería que Lope solo quiere tomar el control de la impresión de sus comedias tardíamente cuando ve el éxito editorial y el fruto que daba su teatro, ya desde la publicación de *El peregrino en su patria*, en 1604, expresó un posible proyecto de imprimir sus comedias. Al respecto, véanse Dixon (1996: 47), Pontón (2013: 189-190 y 2017: 607-609) y Fernández Rodríguez (en prensa).

Teatro, poesía, literatura y lectura

En un artículo admirable, como todo lo suyo, Victor Dixon afirma que el Fénix «destina sus obras a ser leídas, pero no como 'literatura'», pues, argumenta el eminente lopista, «Lope —y los que le editamos— publicamos sus comedias para lectores que, si no van a representarlas, deben ser los directores, actores y público de su propio teatro mental. No sabe *Lire le théâtre* quien no intenta leerlas así, como un músico oye, leyéndola, una partitura» (1996: 58-59). Pese a llevar tanta razón, creemos que es posible matizar el veredicto del maestro.

Tal vez la perspectiva que adopta Dixon resulte aquí algo limitada, acaso porque, haciéndose eco de las reflexiones de Ubersfeld, juzga la experiencia de lectura del teatro áureo por parte de un lector del siglo XVII —su actitud frente al texto— en función de cómo un lector actual debería leer una obra de teatro contemporáneo. Y es que una de las particularidades de la Comedia Nueva, que la singulariza frente a otras tradiciones teatrales analizadas por Ubersfeld, es justamente —como afirma Pedraza— su carácter poético, no solo teatral. Y con ello no nos referimos únicamente a su condición 'lírica', sino a su emulación y competencia, asumida por parte de los dramaturgos, con las formas y tradiciones poéticas de la época, así como a los múltiples recursos poéticos que pone en juego. Sonetos, romances, décimas, metáforas, catacresis, canciones, versos prestados, glosas… no son meros adornos de la obra teatral, sino parte esencial de su condición, también, poética.

Desde luego, puede que no sepa leer un texto dramático quien no imagina su representación; ahora bien, igualmente, quien perciba el teatro del Siglo de Oro relegando u olvidando su cualidad poética pierde también parte de su esencia, tal y como fue concebida nada menos que por Lope de Vega. La lectura de la Comedia Nueva debería ser teatral y dramática, pero también literaria y poética. Y, de hecho, cuando Lope ofrecía sus comedias impresas a quien ya las había visto representadas, quería que el lector las volviera a *imaginar*, ahora sin las tiranías o pleitesías de la puesta en escena ya vista,[6] y, tal vez, que las volviera a leer para apreciar con calma su poesía. La iniciativa de imprimir las comedias, y el éxito que estos impresos tuvieron, no son sino el rastro de esa dimensión literaria del teatro de Lope, y permiten su fruición no solo en el corral, sino tam-

6. En la *Parte XII* alude a las ventajas de la lectura sobre la percepción en el corral: «en tu aposento, donde las has de leer, nadie consentirás que te haga ruido, ni que te diga mal de lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra y de la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no la escribió con los que ella tiene, sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince» (véase la cita en Laplana 2013: 49). En sentido parecido se había pronunciado ya Alonso López el Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética*: «Y, si queréys examinar bien vn poema dramático, escudriñadle fuera de la representación, porq[ue] el actor bueno, de mala obra, hará buena, y al contrario, el malo, de buena, mala» (citamos por Carballo Picazo 1953: 525).

bién en la lectura.[7] Las dos caras de una misma pasión, al decir de Germán Vega García-Luengos (2010: 60), según demuestra a través del repaso de una serie de prólogos, censuras y otros testimonios (algunos de los cuales aquí retomamos).

Por ejemplo, la opinión de uno de los mejores lectores de Lope, Vicente Espinel, que imitó alguna que otra obra suya y concedió las aprobaciones de muchas de las Partes de comedias, como la de la *Parte VII*, en la que defiende una lectura puramente «intelectual» o «conceptual»:

> Si hay permisión y es lícito representarse con los adornos, palabras y talle de una mujer hermosa y de un galán bien puesto y mejor hablado, ¿por qué no lo será que cada uno en su rincón pueda leellas, donde solo el pensamiento es el juez, sin los movimientos y acciones que alegran a los oyentes, donde es más poderosa la vista que el oído?[8]

En efecto, tan lícita es una lectura que prefiera centrarse en recordar o imaginar una nueva puesta en escena como otra, la que propone Espinel, en la que la gestualidad de los actores y sus entradas y salidas no ocupen, entretengan ni despisten al pensamiento; una lectura, en definitiva, del teatro en tanto que literatura, realizada con la adecuada atención y con el suficiente detenimiento como para apreciar mejor la cualidad poética. Entiéndase que no pretendemos crear ni defender una dicotomía, sino que nos limitamos a atestiguar que esa defensa de la lectura del teatro en tanto que literatura se producía ya en la época, y nada menos que por un novelista y poeta de la talla de Vicente Espinel, amigo y maestro de Lope de Vega.

Sea como sea, imaginando o no actores y puestas en escena, el hecho es que a Lope, como decíamos, le pareció bien y oportuno que su teatro se ofreciera también impreso para la lectura. Una lectura que va a permitir entender, entre otras cosas, locuciones y conceptos, porque, aunque la comedia debe imitar el lenguaje llano que se habla cotidianamente y en la calle, admite Lope en el prólogo a la *Parte XV* que a veces «se levanta el poeta [dramático] algo más de la imitación en alguna narración o soliloquio, o ya es éxtasis de la fértil vena o,

7. Según sentencia reciente de Gonzalo Pontón, «imprimir teatro es convertirlo en otra cosa: aquello que denominamos literatura» (2017: 560); tal vez nosotros preferiríamos expresarlo de otra manera: percibir, sancionar y promocionar su dimensión literaria. Y promocionar también la grandeza literaria de quienes lo escriben, que son aludidos, no casual, sino causalmente, como poetas. Sobre estas confluencias entre mundo escénico y editorial véase también la tesis doctoral de Guillermo Gómez (2015: 142ss), así como Alejandro García Reidy (2013). En lo que aquí nos atañe, parecen relevantes las siguientes palabras de Guillermo Gómez: «En estos años se presentan las comedias lopescas como el resultado de la pluma de un poeta y fueron vendidas en parte —siquiera para sortear una censura moral cada vez más estricta— como una muestra más de las formas líricas con las que la comedia compartía su forma externa, género que ya tenía un hueco bien asentado en la industria del libro» (2015: 148).

8. Las palabras de Espinel pueden leerse en la aprobación de la *Parte VII*, en la edición al cuidado de Enrico Di Pastena (2008: 61).

por mayor parte, deleite del que escucha docto y bien intencionado agradece».[9] Y en el prólogo dialogístico a la *Parte XIV*, el Teatro defiende que es mérito suyo, propio (ya que es el Teatro quien habla), portar las novedades poéticas:

> No hablo de lo que me deben los oyentes, pues siempre querría deberles cortesía, que las nuevas frases, locuciones, donaires y otras infinitas diversidades de exornaciones en nuestra lengua, de mí se saben primero que de los libros […] Soy estafeta brevísima de las sutiles y altas imaginaciones, que por la posta se las traigo al gusto por tan pequeño porte, y no contento de esto, también quiero que las gocen con más espacio, dándoselas impresas como las presento en esta *Parte.*[10]

Es interesante notar que estas observaciones son posteriores y muy cercanas a los pronunciamientos de Lope en torno a la nueva poesía y a la polémica de la *Spongia* y la *Expostulatio Spongiae*.

Pero reflexiones similares surgen en torno a otro tema: la imposición de la tramoya a la palabra. En el «Prólogo dialogístico» a la *Parte XVI*, el Teatro vuelve a tomar la palabra y cuestiona que todo el público esté en condiciones de entender «los versos, las figuras retóricas, los concetos y sentencias, las imitaciones y el grave o común estilo».[11] Y como escape a esa dificultad que podría espantar al público, y como atajo o trampa para mantenerlo atento y en el corral, se recurre a la espectacularidad de la tramoya y el gesto: «¿qué han de hacer los autores sino, convertidos en volatines, remitir a las tramoyas las comedias, y los poetas los concetos a los aros de cedazo?».[12] Vélez de Guevara decía algo muy similar en el prólogo a *El diablo cojuelo* en 1641, donde alude al público, a los mosqueteros de la comedia, como «pescados de los estanques de los corrales, esperando, las bocas abiertas, el golpe del concepto por el oído y por la manotada del cómico, y no por el ingenio».[13] Sea como fuere, y recapitulando, en estos fragmentos podemos ver cómo Lope se muestra consciente de que él utiliza en la comedia un lenguaje poético, incluso difícil en ocasiones para el espectador; un lenguaje que también le permite y exige un posicionamiento dentro de un contexto estrictamente poético. Porque, al fin y al cabo, como bien sabía Lope y como sabían los preceptistas de su tiempo, el teatro es poesía… poesía dramática.

Pero detengámonos… ¿El teatro es poesía dramática? Pensémoslo: hay obras con mayor intensidad poética, otras con menor. Con seguridad, siempre, inevitablemente, va a haber estructuras poéticas, metros, estrofas y un lenguaje con

9. La cita del prólogo a la *Parte XV* está tomada de la edición que ha coordinado Luis Sánchez Laílla (2016: 77).
10. El texto procede de la edición de la *Parte XIV* coordinada por López Martínez (2015: 78).
11. Lope de Vega, «Prólogo dialogístico», en *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, fol. ¶r (ejemplar consultado: BNE, R 13867).
12. Lope de Vega, «Prólogo dialogístico», en *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, fol. ¶v.
13. Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, p. 8.

un menor o mayor grado de densidad poética. Y entre los momentos de mayor intensidad y densidad llegaremos a encontrar incluso comedias u obras donde el lenguaje y la estructura poética se imponen y condicionan su completo desarrollo o el de una parte importante. Pero también hay otros momentos, y otras obras, donde esa intensidad o densidad poética no se produce y tiene un fluir más puramente dramático o, digamos, menos poético. A bote pronto podemos recordar la comedia recién redescubierta, *Mujeres y criados*, y tal vez otras comedias urbanas.

Perceptibilidad poética del lector y el público

El lenguaje poético puede invadir cualquier pasaje. Por ofrecer un breve ejemplo de esos desarrollos poéticos básicos, comentaremos solamente un fragmento de *La Arcadia*, que ya recordaba Gitlitz, donde podemos observar un lenguaje poético que embellece un pasaje y amplifica los sentimientos del personaje, con una elaboración retórica, con anáforas, prosopopeyas y apóstrofes a los elementos naturales (las flores, las aves, los prados, los montes…) y a los pastores, y con un sentimiento amoroso que todo lo domina:

ANFRISO ¡Su libertad me admira!
De celos, Silvio, es el postrero efeto
volver a un hombre loco,
con que el alma y la vida tiene en poco.
Pues ¡no más, alma y vida;
piérdanse vida y alma juntamente,
la libertad perdida!
¡Prado, montaña, selva, monte y fuente,
llorad al pastor vuestro,
si os mueve aquel amor antiguo nuestro!
¡Ya se murió, pastores,
aquel pastor que tanto habéis amado!
¡Llorad, silvestres flores!
Selva, montaña, bosque, fuente y prado:
Belisarda, os aviso,
que adora a Olimpio y aborrece a Anfriso.
¡Aves, que aquí la vistes,
ya no esperéis que a ver un muerto vuelva:
cantad endechas tristes!
¡Bosque, fuente, montaña, prado y selva:
decilda que es ingrata![14]

Por supuesto, es cierto, estamos en Arcadia, poblada por los personajes estilizados de la literatura pastoril, y en la lírica expresión del sentimiento del desamor.

14. Lope de Vega, *La Arcadia*, vv. 2724-2744.

En otros pasajes la calidad poética puede resultar menos espectacular y estilizada, menos evidente y subrayada, más sutil, pero no por ello debemos pasarla por alto. Veamos ahora un fragmento de *La gallarda toledana*: don Diego, achacado por los celos, le ruega a su dama que no se deje halagar por cualquiera, porque la podrían juzgar por mujer ligera. Se dirige a sus ojos, que ya sabemos —pero no de manera tan generalizada como entonces— que son espejos del alma y emisores y receptores de espíritus amorosos, y que son también apelativo, por metonimia, de la propia amada:

DIEGO […] Pero vos entre los buenos
amad, señora, el mejor;
pues tenéis tanto valor,
estimaos, ojos serenos;
porque en la opinión que estáis
de hermosos y de atrativos,
más os querrán por esquivos
que si a cuantos veis os dais.
BERNARDA Si yo no doy ocasión,
¿qué importan sus pretensiones?
DIEGO Con mirar dais ocasiones
para tanta pretensión;
y si ser dueño esperáis
de alguno, es bien que miréis
que menos dueños seréis
mientras más dueños tengáis.
Estad algún tiempo ajenos
de piedad, mirad con ira,
porque si cualquiera os mira
seréis tenidos en menos.[15]

Obsérvese la centralidad de los ojos como parte de un lenguaje poético que designa, por metonimia o sinécdoque, a la amada. Cuando se alude en apóstrofe a esos «ojos serenos», se establece la ecuación *ojos* = *amada* y se remite así a un lenguaje poético y a toda una tradición lírica. Además, en estos versos cobra gran importancia el término *dueño*, expresión que se remonta a la poesía trovadoresca, en la que el poeta, con una «actitud de sumisión y respeto que coincide con los postulados del feudalismo», solía llamar a su dama «*midons*, curiosa forma masculina, pues deriva de *meus dominus*» (Riquer 1975: 84). En este pasaje el dramaturgo utiliza conceptos que pertenecen a la tradición filográfica, pero entrelazados en un lenguaje que engañosamente podría parecer cotidiano, razón por la que podrían pasarnos lamentablemente desapercibidos.

Todo lo que venimos viendo invita a la reflexión: ¿cuántos momentos apelaban a la experiencia del público en tanto que lectores de poesía culta o co-

15. Lope de Vega, La *gallarda toledana*, vv. 1129-1148.

nocedores y transmisores del romancero y de la lírica popular? Nuestro bagaje cultural es hoy muy distinto al del público de entonces. En gran medida, estamos mucho peor preparados para captar la poesía que empapa todo el teatro del Siglo de Oro. Es ahí donde aparece la figura del filólogo, que trata de subsanar esas carencias mediante notas aclaratorias al pie de página. Pero esas notas no figuran en muchas ediciones, y tampoco, desde luego, en las representaciones. Y por mucho que estén a nuestro alcance, la experiencia estética que nos brindan dista de ser la misma que la que tenía lugar en los corrales.

A la hora de anotar este pasaje de *La gallarda toledana*, comedia que tuvimos la suerte de editar para PROLOPE, además de aclarar el sentido de los versos y explicar estas referencias, creímos oportuno remitir al famoso verso de Gutierre de Cetina, «ojos claros, serenos». Nos parecía que así se podría acercar al lector actual a la experiencia poética que viviría el receptor de la época, quien recordaría tal vez el primer verso del celebrado madrigal del sevillano.

Configuraciones poéticas

Pero la poetización en el teatro de Lope puede ir mucho más allá de estos breves pasajes y no solo afectar al lenguaje, como bien observaba Gitlitz (1980): desde la configuración de tiradas de versos y escenas coherentes estilísticamente, hasta la configuración de actos e incluso de comedias enteras como si de poemas extensos se tratase a través de estribillos, glosas, metáforas continuadas o alegorías, simbologías coherentes y cohesionadas, que se traducen en lo que él llamó infralirismo, el dominio de un ambiente o trasfondo más poético que realista (¿podríamos llamarlo una suerte de «realismo poético» por analogía con el marbete «realismo mágico» y con lo que este comporta?) y que queda perfectamente ejemplificado, para que se entienda, en los recuerdos de la copla, en los augurios y en la composición completa, y especialmente del acto tercero, de *El caballero de Olmedo*. María Cruz García de Enterría (1965) y Francisco Javier Díez de Revenga (1983) demostraron que hay comedias enteras que se engendran en canciones y que, en cierto modo, se desarrollan como canciones.

Por otro lado, están los interludios líricos, algo así como paréntesis o fragmentos poéticos separables, desgajables de su contexto como poesía. Según Gitlitz, un interludio lírico debe reunir los siguientes requisitos: 1) tener un alto grado de autonomía poética, aunque puede referirse al argumento o algún personaje; 2) implicar un descanso en la acción y un lucimiento del poeta; 3) puede constituirse como vehículo para exponer propósitos temáticos (pues tiene la atención del público); y 4) puede utilizarse para cambiar el tono de una escena u ofrecer un contrapunto. Gitlitz distingue las siguientes clases: canciones —es algo que desarrollan ampliamente García de Enterría (1965), Umpierre

(1975) y Díez de Revenga (1983)—, soliloquios, dúos, tríos y cuartetos,[16] relaciones, pronunciamientos, descripciones líricas y lo que llama ensayos líricos. Todas estas variedades las estudia en su monografía.

Podemos matizar y completar las propuestas de Gitlitz: el interludio poético debe tener algún grado de autonomía, pero también estar bien justificado, motivado; puede ser un descanso de la acción o la tensión dramática, pero también amplificarla o intensificarla. Recuérdese la glosa del «sin mí, sin vos y sin Dios» de *El castigo sin venganza*, donde el excurso poético implica una profunda expresión de las tribulaciones del Conde Federico. Sin duda es un momento de clímax dramático perfectamente apoyado por —y en— un éxtasis poético. Sin embargo, a veces estos éxtasis, estas desviaciones de la realidad cotidiana del drama o la comedia a través de la poesía tienen un final muy diverso: son subrayadas por contraste, en una secuencia de clímax-anticlímax, a través de la parodia y el comentario distanciador, burlesco y ridiculizador. Ocurre así con esas declaraciones amorosas en que los galanes se elevan en éxtasis poético y amoroso hasta que son abatidos paródicamente por los graciosos; recuérdese el fragmento de *El caballero de Olmedo*:

ALONSO […] Inés me quiere, yo adoro
a Inés, yo vivo en Inés;
todo lo que Inés no es
desprecio, aborrezco, ignoro.
Inés es mi bien, yo soy
esclavo de Inés; no puedo
vivir sin Inés; de Olmedo
a Medina vengo y voy,
porque Inés mi dueño es
para vivir o morir.
TELLO Solo te falta decir:
Un poco te quiero, Inés.
¡Plega a Dios que por bien sea!
ALONSO Llama, que es hora.
TELLO Yo voy.
ANA ¿Quién es?
TELLO ¡Tan presto! Yo soy.
¿Está en casa Melibea?
Que viene Calisto aquí.
ANA Aguarda un poco, Sempronio.
TELLO ¿Si haré falso testimonio?

Sale doña Inés

INÉS ¿El mismo?

16. Fausta Antonucci (2017) analiza los sonetos en díptico y en tríptico en las comedias de Lope, estructuras complejas que asimismo cabría relacionar con estas categorías establecidas por Gitlitz (1980).

ANA Señora, sí.
INÉS ¡Señor mío…!
ALONSO Bella Inés,
esto es venir a vivir.
TELLO Agora no hay que decir:
Yo te lo diré después.
DOÑA INÉS ¡Tello amigo!
TELLO ¡Reina mía![17]

Resulta significativo que estos raptos donde el galán se deja llevar en éxtasis con su expresión amorosa a las cumbres del Parnaso sean resumidos con afán burlesco y paródico por los circunstantes como el «poetizar».[18]

Uno de los procedimientos por los que se hace patente la presencia de la poesía en la obra teatral consiste en la inclusión, aquí y allá, de citas y alusiones tanto de literatura popular como de literatura culta; citas y alusiones que hoy se nos pueden escapar, pero que sin duda Lope puso ahí con intención, y que previsiblemente el público de su época —culto o popular, en función de cada caso— podría identificar con mayor facilidad y rapidez que el actual. En el mismo fragmento de *El caballero de Olmedo* que acabamos de ver, la propia chanza de Tello, «un poco te quiero, Inés», es recuerdo de un cantar proverbializado —según anotó Francisco Rico y atestiguan Mergit Frenk y Alín y Barrio Alonso—, un cantar que seguía por cierto con el verso «yo te lo diré después», también jocoso en origen y que se cita asimismo poco después en la escena.

De hecho, debemos confesar que hace unas páginas hemos tendido una pequeña trampa al lector. Los versos de *La gallarda toledana* tal como los hemos transcrito más arriba se corresponden con un primer esbozo de edición. Quedaban algunos flecos sueltos, pero el texto estaba ya fijado, puntuado y anotado. Con todo, por aquel entonces aún no habíamos consultado el libro de José María Alín y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega* (1997). La sorpresa llegó al pasar la vista por el índice onomástico y toparnos ahí con *La gallarda toledana*. Resulta que el fragmento citado escondía una sorpresa,

17. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, vv. 988-1012.

18. Aduciremos únicamente otro caso, aunque cabrían muchísimos. En *Lo cierto por lo dudoso*, en típicos lances amorosos el galán empieza a lamentarse: «Pierde, / loca esperanza, el color; / y del luto de mi muerte / o de lo azul de mis celos / esmalta sus hojas verdes», y el gracioso Ramiro pierde la paciencia y dice: «No esmaltes hojas, por Dios, / ni poetices de esa suerte, / sino vamos al remedio» (vv. 1686-1692). Avanzada la comedia, vuelve a comentar los delirios poéticos de su amo: «¡Valiente, por Dios! ¡Ansí! / De lo que entiendo me agrado; / no aquello del ser sin ser, / por el ser del ser formado, / el ser del ser que no fuera, / de que el vulgo hace milagros, / y todos son disparates / en bernardinas fundados; / que si lo que se oye aprisa, / ello se oyera de espacio, / más de cuatro se corrieran / de lo que aquí celebraron» (vv. 2233-2244).

una llamada por parte de Lope al saber poético del público de los corrales, que nuestros oídos modernos no habían detectado. Así quedaría editado finalmente el pasaje:

DIEGO […] Pero vos entre los buenos
amad, señora, el mejor;
pues tenéis tanto valor,
estimaos, ojos serenos;
porque en la opinión que estáis
de hermosos y de atractivos,
más os querrán por esquivos
que si a cuantos veis os dais.
BERNARDA Si yo no doy ocasión,
¿qué importan sus pretensiones?
DIEGO Con mirar dais ocasiones
para tanta pretensión;
y si ser dueño esperáis
de alguno, es bien que miréis
que menos dueños seréis
mientras más dueños tengáis.
Estad algún tiempo ajenos
de piedad, mirad con ira,
porque si cualquiera os mira
seréis tenidos en menos.[19]

Claro, de eso se trataba. Lope estaba apelando al acervo poético que ya no una parte selecta del público, sino posiblemente la mayor parte de los espectadores llevaba consigo a todos lados: al campo, a la mesa, a las noches en vela… Así que no quedó más remedio que relegar en nuestra nota al pie a Cetina y, en su lugar, aludir a la canción recuperada por Alín y Barrio Alonso, que se encuentra —con variantes— en otros textos de la época: «Estimaos, ojos serenos, / que si a todos favor dais, / cuantos más dueños tengáis, / seréis tenidos en menos» (1997: 180-181).

A decir verdad, muy poco nos permite acercarnos una nota aclaratoria como esta a la experiencia inmediata (no mediada por información adjunta al texto) del público de las comedias, que reconocería al instante los ecos de esa canción nada más oírla en la declaración de don Diego. Puede que algunos lectores los hayan percibido también, pero cabe pensar que, hoy en día, el público, en su mayor parte, no es tan ducho en la poesía del Siglo de Oro como para reconocer esos versos.

¿Cómo hay que interpretar la presencia de esta glosa? Ravasini, que ha estudiado la función de las glosas en el teatro del Siglo de Oro, concluye que estas permiten «desentrañar algún misterio, aclarar acaecimientos del pasado, o sobre

19. Lope de Vega, La *gallarda toledana*, vv. 1129-1148.

todo poner de manifiesto las inquietudes y los sentimientos de algún protagonista» (Ravasini 1998: 1304), observación esta última que casa a la perfección con el caso de *La gallarda toledana*. Por otra parte, en nuestra opinión, esta glosa constituye una muestra más de que parte del espectáculo teatral consistía también en un ejercicio poético, en cierto modo un recital así percibido por el público, y valorado en función de la pericia del poeta para medirse con la tradición, evocar otros textos y, tal vez, también según la manera de destacar citas o determinados versos por parte de los actores.[20] O sea, nos hallamos ante un mecanismo puramente literario, que maneja los mismos códigos y presupone la misma relación entre emisor y receptor que cualquier otra expresión poética, por mucho que en esta ocasión la glosa de don Diego no se presente en papel sino en boca de un actor. Decía Francisco Rico, en una de las mejores definiciones del mester literario: «A decir verdad, en los trechos más largos de su recorrido, la literatura de Europa ha sido por definición un arte de conjugar reminiscencias, apuntar afinidades, incorporar matices, en un inacabable diálogo con los maestros y los cofrades» (1990: 280-281). Así ocurre en el teatro de Lope respecto a la tradición poética.

El uso de tantos recursos poéticos de todo tipo, alusiones, ecos, glosas o alegorías, tópicos, metáforas, incluso el empleo mismo de la polimetría o determinadas estrofas especialmente connotadas, funcionan a nuestro juicio como medio de elevación, de transustanciación de lo dramático en una categoría superior, en la que conviven lo dramático y lo poético. Una consecuencia inevitable (o mejor, *buscada*) del uso de versos conocidos por el público es que este, por un momento, trasciende la declaración de amor del galán —retomando nuestro ejemplo— y se deleita en el recuerdo catártico de unos versos que el poeta le acaba de avivar. La trama dramática avanza a lomos de la tradición poética.

El interludio poético a menudo se presenta dramáticamente, ya sea a través de un monólogo, ya sea por contraste entre lo que dicen unos personajes y otros (el clímax—anticlímax o parlamento elevado—respuesta paródica que hemos visto a propósito de *El caballero de Olmedo*), ya sea mediante una colaboración, como ocurre en este caso: para introducir su glosa, el poeta se sirve de un diálogo entre Diego y Bernarda y de la interrupción por parte de la dama, que secundan la integración de la poesía en la comedia. Bernarda interrumpe, pero a la vez invita al progreso y facilita la continuación de la glosa.

Pasemos, ahora, a analizar otro caso, correspondiente a *El Argel fingido*. Se trata, verdaderamente, de unos versos de gran intensidad lírica y dramática:

20. «La admiración expresada por Lope a propósito de algunas coplitas del siglo XV y de 'las agudezas de los poetas españoles antiguos', era sin duda compartida por muchos de sus contemporáneos, acostumbrados no sólo a detectar e identificar las citas, sino sobre todo a saborear su poder alusivo al ponerlas en relación con temas y motivos propios de los textos de origen» (Ravasini 1998: 1299).

Vase Pialí y sale Leonido con cadena

LEONIDO No pienses que estos hierros y cadena,
en un alma que es firme y amorosa,
menos que gloria son, porque es la pena,
Flérida, para mí dulce y sabrosa.
En estas islas de desierta arena
cualquier fruto de amor, cualquiera cosa
le sabe al corazón, de angustias lleno,
más que la fruta del cercado ajeno.
Las amenazas de tiranos bravos
poco te han ofendido, dulce esposa,
que me pareces con aquesos clavos
más blanca que la leche y más hermosa.
Pues somos con igual fortuna esclavos,
vivamos esta cárcel tenebrosa,
que es mejor, con tu cielo tan sereno,
que el prado por abril de flores lleno.
ROSARDO Aunque cumples con ser tan firme amante,
no cantas bien en tu prisión, Leonido.
LEONIDO Canta, señor, el solo caminante
y el pastor en los montes escondido;
canta sobre la mar el navegante,
y al son de la cadena en que está asido
canta también el preso; y deste modo
canto mi pena yo, que lo soy todo.
ROSARDO ¿Cadena te pusieron?
LEONIDO Y la tengo
por galardón y bienaventuranza,
que sin mí estoy; mis penas entretengo,
que hasta la muerte dará la esperanza.
ROSARDO Ya por mi mal, Leonido, a pensar vengo
que en todos los del mundo habrá mudanza.
A Flérida olvidé.
LEONIDO ¿Cómo es posible?
ROSARDO Canseme de emprender un imposible.[21]

El parlamento rezuma un patetismo que por fuerza debía de mover los afectos del público y ser uno de los momentos álgidos de la interpretación y puesta en escena. Fijémonos en la acotación: «sale Leonido con cadena». El actor que interpretara al cautivo debía irrumpir en el escenario arrastrando las cadenas, precedido quizá por el ruido de estas sobre las tablas. Esa entrada debía de causar una honda conmoción, pues hasta ese momento Leonido no había llevado atadura alguna. Incluso el propio Rosardo, su captor, no puede

21. Lope de Vega, *El Argel fingido y renegado de amor*, vv. 2369-2400.

por menos que sorprenderse ante las trazas del desdichado: «¿Cadena te pusieron?». Y todo ello, remozado con unos versos procedentes de la *Égloga III* de Garcilaso, según ha puesto de relieve el editor de la comedia, Guillermo Serés. Sin duda la aparición de Leonido ligado a una cadena, lamentando su desventura, dando voz a Garcilaso e interpelando a su amada Flérida es uno de los momentos más memorables de la pieza.[22] Por su poesía, por la autoridad poética que invoca la cita, por su puesta en escena, por la emoción que una y otra, entreveradas, transmiten. La escena cumbre dramática se acompaña de una cumbre poética.

Pero sigamos. La comedia no tiene nada que ver con un ambiente pastoril, y, sin embargo, la escena aludida aparece asaeteada desde todos los flancos por referencias literarias y poéticas. Según observa Serés, «Leonido ha asumido características de los cuatro arquetipos amorosos: peregrino, o 'caminante', de amor; 'pastor' bucólico (hace suyos los versos de Garcilaso); 'navegante' y náufrago de amor; y, en fin, 'preso' en los dos sentidos: preso de amor y prisionero por amor» (2009: 685). Centrémonos, ahora, en la veta pastoril, la que arranca de la égloga tercera de Garcilaso.

Lo primero que hay que advertir es que, en efecto, el personaje al que interpela Leonido se llama Flérida, un nombre un tanto extraño en el teatro de Lope. Según revela una búsqueda en la base de datos Artelope, el dramaturgo solo lo empleó en otras dos comedias, muy próximas cronológicamente: *El mármol de Felisardo* (¿1594-1598?) y *La mocedad de Roldán* (1599-1603). En *El mármol de Felisardo* es una pastora la que lleva ese nombre, mientras que en *La mocedad de Roldán* lo adopta la infanta de Francia para ocultar su identidad y vivir como una villana. Así pues, en las tres piezas el nombre de Flérida arrastra, de un modo u otro, tintes rústicos y pastoriles.

El Argel fingido suele fecharse en 1599, y las otras dos obras fueron escritas, *grosso modo*, en el segundo lustro de los años noventa. Por aquel entonces, concretamente en 1598, Lope dio a las prensas su *Arcadia*, cuya hechura delata un profundo conocimiento de la tradición pastoril y de las églogas de Garcilaso, según se esperaba de un escritor con tantos mimbres, tablas y oficio como el Fénix, y según nos ilustra en su excelente edición Antonio Sánchez Jiménez (2012).[23] Por consiguiente, creemos pisar sobre seguro al afirmar que la coincidencia o cercanía temporal entre la asunción, como lector, de la Flérida garcilasiana por parte de Lope y la irrupción, como personaje, de una pastora o villana fingida con ese mismo nombre en *El mármol de Felisardo* y *La mocedad de Roldán* parece todo menos una casualidad. Así lo corrobora el hecho de que justo al año siguiente de publicar la *Arcadia*, Lope decida homenajear al poeta toledano, uno de sus modelos, en *El Argel fingido*. Ahora bien,

22. Así lo había notado el propio Serés (2007) en un brillante artículo.
23. Además de las notas al texto, véanse las páginas 29-30 del prólogo.

a diferencia de lo que ocurre en esas dos comedias, esta otra Flérida no tiene nada de pastora ni de villana idealizada. Es una dama cualquiera, monda y lironda, como las que campan a sus anchas en tantas otras comedias. ¿Por qué, entonces, llamarla Flérida?

La hipótesis que planteamos es que Lope tenía ya en mente la escena, memorable, que acabamos de leer cuando concibe o traza el plan en prosa de su comedia y bautiza a su dama. Una escena donde se entrecruzan tantos tópicos y tradiciones literarias, que destaca además por ser una de las más efectistas desde el punto de vista escénico (muy representativa, por lo tanto, de lo que entendemos que puede llegar a ser una comedia de Lope: teatro y poesía), bien pudo ser ideada desde el inicio. La concepción de esa escena en el magín de Lope, en la cual la cita de Garcilaso formaba parte esencial, arrastraría consigo *ab initio* el nombre de Flérida, que le tocaría en suerte a una mujer que nada tenía de pastora o rústica idealizada —al contrario que las otras dos Fléridas lopescas—, pero que permitiría así que la transfiguración de Leonido en los cuatro arquetipos amorosos y la cita de los versos garcilasianos fueran en feliz conjunción mucho más claras y efectivas. En cuanto al proceso genético que proponemos, no es muy distinto del que observan García de Enterría y Díez de Revenga en la concepción de comedias enteras a partir de estribillos, cantares y seguidillas.

Así pues, la poesía *antecede* y *condiciona* decisiones puramente teatrales como la elección onomástica para uno de los principales personajes del elenco y la naturaleza del mismo diálogo dramático. A modo de apoyo de esta interpretación, pero también como caso complementario y compendio de cuanto tratamos de defender, se pueden retomar las palabras de un excelente conocedor de Lope en todas sus facetas: la dramática, la poética, la vital. Felipe Pedraza, basándose en la vida y la obra del Fénix, como le gusta hacer al catedrático —y hombre de teatro— afincado en La Mancha, alega que los sonetos «se convertían fácilmente en un momento de la función que quedaba en el recuerdo» (2016: 527). Lo mismo vale, creemos, para otros intermedios líricos, y desde luego para el que nos ocupa: ¿cómo no iba a quedar grabada en la mente del espectador la entrada de Leonido encadenado citando a Garcilaso e interpelando a su amada Flérida? Pues bien valía la pena entonces supeditar a ese y a otros interludios líricos otras muchas facetas teatrales de esta y de centenares de comedias.

Conviene recordar que también podemos encontrar citas no declaradas de poetas cultos contemporáneos, incluso en otras lenguas, como Camoens en *La octava maravillla* (2662-2687), donde Lope recoge no solo el estribillo o mote tradicional, sino también la *volta* o glosa de Camoens en su cantiga. Por otro lado, la cita o inclusión de esta cantiga es tremendamente oportuna, pues *La octava maravilla* es una comedia de celebración de la monarquía y del imperio español en un momento en que Portugal pertenece a la corona española, como las colonias asiáticas donde se desarrolla parte de la trama.

Géneros poéticos

Pero conviene estar atentos, porque si pasamos del terreno de la cita al de la canción y la glosa, estamos ya pisando el terreno del género poético. Así, ya no se trata solo del lenguaje y estilo poético de determinados pasajes, o del uso de citas poéticas, sino de la presencia de géneros literarios diferenciados y diferenciables; por tanto, ya no se trata de fragmentos desgajables, sino que, en cierto modo, podríamos hablar de piezas poéticas que, insertas en el drama, pueden conservar su entidad e identidad genérica poética, cuyo secreto de composición e inclusión en la obra literaria superior, en la obra dramática, está en encontrar el equilibrio y grado adecuado de autonomía como para poder alcanzar luego, incluso, la independencia. Con ese grado de autonomía y potencial independencia, por supuesto, además de contar las canciones tan bien estudiadas ya por García de Enterría, Díez de Revenga o Alín y Barrio Alonso, es necesario tener muy presente el soneto, pero también las relaciones, la sátira, ciertos motivos poéticos… Nos fijaremos en unos pocos casos.

El soneto es quizá la única combinación estrófico-métrica presente en las comedias que funciona en cuanto género y pieza completa más que como forma métrica: no podemos hablar de series de sonetos como lo hacemos con las series de redondillas, décimas, octavas reales, tercetos encadenados, incluso liras o silvas, sino, como mucho, de sonetos en díptico o en tríptico (según observa Fausta Antonucci 2017), uno tras otro, pero sin configurar series como sí ocurre con las décimas. Los sonetos resultan claves en la comedia: no es de extrañar, pues se trata de una estrofa que es a la vez forma y género de una fortísima entidad en el Siglo de Oro, como bien vio Claudio Guillén (1988). Pondremos un único ejemplo de soneto que implica una composición poética perfectamente desgajable. Entiéndase: una vez desgajado, el soneto no pierde sentido, aunque en el marco de la obra esté perfectamente motivado, ya que no es de ningún modo un interludio inconexo con su contexto.

BLANCA Blando sueño amoroso, dulce sueño,
cubre mis ojos porque vaya a verte,
o ya como la imagen de la muerte,
o porque viva un término pequeño.
Con imaginaciones me despeño
a tanta pena y a dolor tan fuerte
que solo mi descanso es ofrecerte
estos sentidos, de quien eres dueño.
Ven, sueño, ven revuelto en aura mansa
a entretener mi mal, a suspenderme,
pues en tus brazos su rigor amansa.
Ven, sueño, a remediarme y defenderme,
que un triste, cuando sueña que descansa,
por lo menos descansa mientras duerme.[24]

24. Lope de Vega, *La batalla del honor*, vv. 2243-2256.

Lo traemos a colación porque elabora un motivo tópico, una invocación al sueño, con una amplia tradición poética clásica y contemporánea, de modo que a la vez es claramente identificable como composición completa y autosuficiente. No nos podemos entretener ahora en un comentario del soneto, pero sí diremos que se inserta en una tradición en la que participan, en este caso concreto, Virgilio, Horacio, Estacio, Pontano, Giovanni della Casa, fray Luis, la *Canción I* del primer libro de los *Versos de Fernando de Herrera* (1619) —acaso el referente más próximo y directo—, Góngora con un soneto y Quevedo con una silva.[25] Hasta tal punto es desgajable, autónomo y, finalmente, independiente —y este es el último motivo, también relevante, por el que lo aducimos—, que fue recogido por Antonio Carreño en su edición de las *Rimas humanas y otros versos*, añadido según el procedimiento del propio Lope, que había ido recogiendo en sus ediciones de las *Rimas* sonetos procedentes de las comedias, a veces retocados y mejorados. Este legítimo proceder, tanto de Lope como de Carreño, es un síntoma más y una prueba de la compatibilidad y doble esencia dramática y poética de estas obras. Por supuesto, en este terreno es necesario también recordar las comedias vertebradas por una serie de sonetos, al estilo de *El perro del hortelano*.[26]

Es por ello que consideramos, como decíamos, que se puede hablar de la comedia como palestra poética donde se ofrece una suerte de recital, de exhibición literaria. Una palestra donde la poesía se levanta y pone en pie conservando su identidad dentro del drama. Y en ese contexto cabe entender perfectamente, creemos, los sonetos en díptico a los que alude Fausta Antonucci. También los sonetos en díptico implican una variedad genérica con entidad dentro de la tradición poética: Antonucci mencionaba, citando a Alatorre, los *partimens* y *tençós* trovadorescos, los debates cancioneriles, y, entre los contemporáneos de Lope, a Bartolomé Leonardo de Argensola.

Pero sigamos con otros géneros reconocibles y con entidad poética que se «incrustan» en la comedia, como son las relaciones. Al poco de iniciarse *El maestro de danzar*, la curiosidad del caballero Aldemaro por saber cómo terminaron unos festejos es la excusa urdida por Lope para insertar una relación en romance de más de cien versos en la que su primo Ricaredo pasa revista, con todo lujo de detalles, a las justas, libreas, emblemas, juegos de cañas, etc.

ALDEMARO ¿Qué hubo?
RICAREDO Fue largo cuento.
ALDEMARO ¿Cómo?

25. Véase la nota correspondiente a la edición de *La batalla del honor*.
26. Felipe Pedraza dirigió una tesina a Raquel Nieto (2010) sobre las «comedias sonetiles», aquellas que contienen cinco o más sonetos, en las cuales «los paréntesis líricos acaban convirtiéndose en elementos vertebradores de la acción dramática, pues sintetizan magistralmente los contradictorios pasos del proceso sicológico de los agonistas», en palabras de Pedraza (2016: 526) en su recentísima y muy meritoria edición del *Arte nuevo* escrita junto a Pedro Conde.

RICAREDO Premios y invención.
ALDEMARO ¿De fuera?
RICAREDO Los más lo son.
ALDEMARO ¿Quién eran?
RICAREDO Escucha atento.[27]

Acto seguido da comienzo una típica relación de sucesos, género poético muy popular por aquel entonces, que Lope incrusta para deleite de los espectadores. Con todo, es cierto que el dramaturgo se ha esforzado por ensamblarla bien con el argumento: en primer lugar, el torneo descrito se celebra con motivo de las bodas de Tebano y Feliciana, matrimonio mal avenido que dará mucho juego en la comedia, gracias a las burlas de que es objeto el primero y a los ardientes deseos que ella siente por su maestro de danzar. Además, durante la relación se describe al joven Bandalino, pretendiente de Florela —la cual deslumbra con su belleza a todos los participantes— y rival amoroso de Aldemaro a lo largo de la pieza.

No ha sido posible dar con una fuente histórica concreta, pero es importante señalar que el dramaturgo aprovecha la relación para ensalzar la casa de Alba. Cuando remató la pieza, en 1594, Lope estaba al servicio de Antonio Álvarez de Toledo, quinto duque de Alba, razón que debió de inducirlo a ponderar la destacada participación en el torneo del padre y del hermanastro —ambos fallecidos, este último poco antes de la escritura de la comedia— de su señor, que reciben los premios de mejor hombre de armas y de mejor galán, respectivamente.

En *Viuda, casada y doncella*, Lope se vale de una relación como recurso para anunciar el naufragio de la nave en la que viajaba el protagonista, Feliciano. Se titula «Relación de los que han muerto / en el naval desconcierto / de la nao llamada Flor».[28] No hemos podido averiguar si tiene algún fundamento histórico, pero, en cualquier caso, Lope se esfuerza por pintarla como tal, dotando a la escena de una gran verosimilitud. Así comienza:

Caballeros y soldados
que se ahogaron y perdieron,
los que aquí se siguen fueron,
porque estaban alistados:
Guillermo, Fidardo, Antonio,
Pedro Enríquez Lomelín,
Sancho Ordóñez, don Martín,
Lope de Zúñiga, Andronio[29] […]

27. Lope de Vega, *El maestro de danzar*, vv. 89-92.
28. Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*, vv. 1474-1476.
29. Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*, vv. 1481-1488.

En esta relación, Lope acumula hasta una treintena de nombres propios (muchos de ellos con sus respectivos apellidos), con el fin de imitar la incertidumbre que debía de suscitar la lectura de estas listas funestas, en las que se hacinaban las víctimas del mar y sus peligros (naufragios, corsarios, etc.). Se trataba sin duda de un fenómeno frecuente en aquella Valencia que tan bien conoció el Fénix, y en la que se desarrolla la acción de *Viuda, casada y doncella*.

Es obvio que estas relaciones cumplen con los criterios y rasgos de una relación de actos de la época, de aquellas relaciones poéticas en romance que se imprimían en pliegos sueltos o incluso en pequeños libros, género laudatorio que el propio Lope cultivó en las *Fiestas de Denia a Filipo III*. Se nos ocurren otras similares en comedias como *La octava maravilla* (con dos: una écfrasis del monasterio de El Escorial; otra de la nobleza de España), *El amante agradecido*, *El blasón de los Chaves de Villalba.* En *El amante agradecido* se trata en realidad de una écfrasis, una descripción del famoso túmulo que se erigió en Sevilla a Felipe II.[30] Lo curioso es que, de modo sistemático, a pesar de haber buscado fuentes para anotar y documentar estas relaciones en nuestras ediciones de Prolope, por lo común no hemos logrado encontrarlas. No podemos demostrar que sean relaciones escritas y publicadas previamente. ¿Podemos plantearnos que fueran compuestas *ex profeso* por Lope para estas comedias, y que, entonces, las propias comedias, en esos versos y representadas ante las masas, asumieran el papel de las relaciones poéticas de actos públicos, género reconocidísimo en la época? ¿Y que Lope, aspirante a cronista, asumiera el deber de incluirlas o, mejor, crearlas en sus comedias?

Y una última cuestión, también significativa, respecto a las relaciones en tanto que género poético reconocible como tal e incrustado en la comedia, cuestión de la que se ha ocupado Maria Grazia Profeti (2012). No resulta nada desdeñable el dato de la aparición y auge entre 1675 y 1825 del género editorial de los pliegos sueltos poéticos denominados relaciones de comedias, que recogieron, entre otros, fragmentos de comedias que eran precisamente relaciones.[31] Eso demuestra, como en el caso del soneto, su entidad poética, su potencial independencia de la comedia y el interés que despertaba en el público. Aunque la representatividad de Lope es muy exigua porque este género editorial surge en un momento de absoluto ocaso de su gloria, su nacimiento nos parece significativo y reseñable, así como el hecho de que también recoja lo que propiamente llamamos relaciones.

En cuanto interludios poéticos claramente desgajables y que se relacionan con tradiciones y motivos de muy clara ascendencia, aportaremos solo otro par de ejemplos. Ambos, curiosamente, surgidos de similar contexto. En dos dramas de honor en algunos aspectos paralelos, *La batalla del honor* (1608) y *La locura por la honra* (1610-1612), un personaje se vuelve loco ante las presiones

30. Lope de Vega, *El amante agradecido*, vv. 1527 y ss.
31. Acerca de este género editorial y literario pueden consultarse Cortés Hernández (2008), González Cañal (2010) y González (2011).

y obligaciones del pundonor y el deber de renunciar a su venganza por respeto a la vida del soberano o de su heredero. En *La batalla del honor* (vv. 2654-2788) asistimos a una suerte de alucinación alegórica, una psicomaquia que el personaje agredido y loco va explicando a su interlocutor. Poseído, nos dice que está presenciando una batalla, la batalla del honor, donde a su lado luchan el Sargento Mayor Ilustre Nobleza, los soldados Recelos, la Fama por atambor y el capitán de Campaña Honrosa Defensa, Honestidad, Satisfacción, Celos, Vergüenza, etc. La escena implica un clímax dramático y la elevación del sentimiento trágico y patético. Lope retoma técnicas y motivos procedentes de las clásicas psicomaquias, de Prudencio, pero también presentes en la canción IV de Garcilaso, en autos sacramentales, en el teatro jesuítico, en Sánchez de Badajoz, Cervantes…[32] Y en cambio, en *La locura por la honra*, las alucinaciones del proceso de locura producen un interludio clarísimamente satírico desarrollado en tres fases con ecos de Luciano, Quevedo y Ariosto.[33] Mientras que el de *La batalla del honor* contribuye al clímax trágico, en *La locura por la honra* se produce un anticlímax, una interrupción o suspensión del sentimiento trágico que predominaba hasta el momento, una especie de distensión que concuerda con la tradición más clásica, la que intercalaba el satiricón en la tetralogía trágica.

La comedia como palestra poética

Hemos aludido varias veces a la comedia como palestra poética. Lo es también en tanto que lugar para el debate y la exposición de principios poéticos. Ocurre así por ejemplo en el soneto «La calidad elementar resiste», recogido en *La dama boba*, el cual, según Marco Presotto,

> es algo completamente nuevo en la producción de Lope, parece la prueba evidente de una participación profunda, emotiva y radical en el momento de renovación poética, y en esos años ha llegado a maduración en el campo literario la conciencia de la urgencia de una reflexión sobre el sentido mismo de la poesía como expresión vital. La composición expresa las teorías neoplatónicas que permitían a Lope juntar el amor loco con el buen amor, lo profano con lo divino: ofrecían una vía de salida, una explicación, una justificación; daban coherencia a sus múltiples pasiones como hombre y como poeta. (Presotto 2013: 209)

Del mismo modo que *La dama boba* fue una obra clave para Lope, y por eso la incluyó en su *Parte IX* apenas tomó el control de la publicación de sus comedias, no es de extrañar, concluye Presotto, que recogiera de nuevo el soneto «en sus obras más elitistas, *La Filomena* y *La Circe*, y acudiera a él en el momento de defender toda una concepción del lenguaje poético entendido como forma de la expresión

32. Véanse Fothergill-Payne (1980) y Hack (2009).
33. Un detallado estudio en Valdés (2004: 137-150).

de una entera visión de la armonía universal» (2013: 214). El soneto, en perfecta coherencia con la obra, sintetiza la postura ideológica que expresa a través de ella, y la trasciende, porque también sintetiza un punto vital —el del Lope de 1613, en plena crisis espiritual por acontecimientos familiares y opciones vitales— y, por tratarse de Lope, implica también un posicionamiento estético. Durante mucho tiempo este soneto se relacionó con las polémicas gongorinas. En cambio, Presotto entiende que está alejado del primer momento de estas, aunque es cierto que luego adquirió el rango de credo y posicionamiento poético y estético dentro de las disputas literarias. Eso sí, surgió desde el propio interior. El lugar elegido para esta expresión fue una comedia, y dentro de la comedia, el soneto; la comedia completa, coherente con ese soneto, es y se convierte también, como el propio soneto, exento e independiente, en un punto de reivindicación poética y personal de Lope de Vega.

El tema del gongorismo en Lope, y concretamente en su teatro, fue tratado por Carmelo Samonà (1964), Hilborn (1971), Quintero (1991) y Melchora Romanos (2010). Si el lenguaje poético invade la comedia, evidentemente, también las últimas tendencias y novedades poéticas llegan al teatro, que, como decía Lope, las transmite y hace llegar al público. Un solo fragmento de *La vengadora de las mujeres* puede servir como ejemplo, y a la vez ilustrará el género de la relación. La comedia fue escrita precisamente en los años de mayor fulgor de las polémicas gongorinas, y en ella, paradójicamente, como ya sabemos, se puede percibir esa huella del gongorismo:

LAURA Después, Lisardo, sabrás
cuánto se encubre en los buenos.
Oye agora lo que es menos,
mientras que sabes lo más.
Después que Arnaldo en el supremo asiento
ocupó su lugar, y yo en el mío,
con alas de oro por el manso viento,
la fama de que soy el precio envío
al aplauso templado el instrumento,
entró Alejandro con gallardo brío:
Alejandro, gran duque de Ferrara,
que el sol a verle en su balcón se para.
Con calzas verdes, armas blancas lleva,
pendiente al hombro un verde manto escuro
con mil hiedras de aljófar, labor nueva,
de quien, si álamo no, firme fue muro
con los padrinos, y el aplauso eleva
el vulgo, ya de su valor seguro,
en un caballo, de los vientos pluma,
de la clin al codón rico de espuma.[34]

34. Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres*, vv. 2039-2058.

En sus escaramuzas con Góngora, claro, Lope también utilizó la comedia como lugar para el combate de las novedades y modas poéticas, y desde fechas bien tempranas. En este sentido Santiago Restrepo (en prensa) acaba de demostrar fehacientemente que en *El caballero del milagro* se puede encontrar uno de los rastros tempranos de la rivalidad entre ambos poetas. Se trata de una parodia de los altisonantes esdrújulos. El pasaje en el que se produce no deja lugar a dudas: en una escena de comicidad absoluta, el pícaro Luzmán, con sus halagos y retórica, engañará por tercera vez a unos personajes que, estando ya prevenidos y habiendo sido ya engañados, de nuevo caerán ante el irresistible poder seductor de su labia:

LUZMÁN ¡Oh, bravo conceto!
¿Conceto? ¡No dije bien!
Concepto, con p, es mejor…
CAMILO ¡Ah, señor conceteador,
escúcheme a mí también!
LUZMÁN Ya me ayudas, en efeto…
(¡Mira, Apolo, que son dos!)
CAMILO (¿Sacúdole?
LEONATO ¡No, por Dios!
CAMILO ¿Cómo no?)
LUZMÁN ¡Oh, bravo conceto!
Ya el soneto es acabado:
oíd, que decirle quiero.
LEONATO (De risa, por Dios, le espero.
CAMILO ¡Otra vez nos ha engañado!)
LUZMÁN Leonato ilustre, valeroso armífero,
contra el fiero cismático y herético
y contra el falso alárabe profético,
alférez fuerte, capitán belífero,
tú que el pendón católico y cristífero
has puesto sobre el muro mahomético
honrando el suelo vandalino y bético
de ingenios y armas fuerte y salutífero,
si a Carlos Quinto, príncipe invictísimo,
la fama llega de tu esfuerzo bélico,
verás de premios un inmenso cúmulo,
serás en vida espléndido y riquísimo
y en muerte como a mílite evangélico
dos mil banderas honrarán el túmulo.
LEONATO (¿No es lástima que se ofenda
hombre de esta habilidad?
CAMILO Por ella le haré amistad
y le quiero dar mi hacienda).[35]

35. Lope de Vega, *El caballero del milagro*, vv. 2337-2367.

En este caso, resulta significativo observar que algún fino estudioso ha defendido el carácter serio de este soneto. Discrepamos humildemente y entendemos que la lectura de este en su contexto, en la comedia, impide por completo esa interpretación; si además consideramos la posibilidad de la polémica antigongorina, esa lectura debe quedar, en principio, totalmente descartada. Pero sea como sea, el primer argumento es el más fuerte y nos lleva a confirmar lo que veníamos diciendo: no se deben descontextualizar estos textos para su correcta interpretación crítica. Están en conexión y bien motivados dentro de la comedia.

Percepciones y adaptaciones desde el mundo de la escena

No parece mal, encaminándonos ya al final de este trabajo, acabar con algunas reflexiones y percepciones, más allá de las nuestras propias, que podemos recabar entre los profesionales del mundo de la escena a la hora de enfrentarse a nuestro teatro del Siglo de Oro. El verso, la poesía y el interludio poético son retos que se les plantean ante los espectadores contemporáneos. Y desde luego, recalquémoslo, tanto por los directores como por el público, son percibidos, también, como poesía.

Decía a este propósito Cayetano Luca de Tena en 1953:

> Nuestro teatro del Siglo de Oro exalta y depura la expresión poética, literaria, «extra-teatral», hasta un grado máximo. Calderón, Lope, Tirso, todos nuestros autores están llenos de elocuencia, de una exuberancia lírica que hace presumir que sería gustada —y hasta exigida— por el público de los corrales. Hoy, en cambio, sólo a trescientos años de distancia, el público no tolera que el diálogo se salga del estricto cauce que marca la acción teatral. Cualquier digresión, por brillante que ésta sea literariamente, impacienta al espectador normal y hace que los críticos —espectadores de selección— apliquen despectivamente a la obra epítetos como «discursiva», «literaturizante» y «conversacional».[36]

La tesis doctoral recientemente defendida por Purificació Mascarell incluye un tesoro de inapreciable valor: todas sus inteligentes entrevistas con los distintos directores de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Según Rafael Pérez Sierra «Lope es la vida y la poesía. Y Calderón es el teatro y la construcción. Y los demás se sitúan por debajo, a una gran distancia», para añadir más tarde: «En esa época, el teatro se escribía en verso, pero se era o no se era poeta, que es muy diferente. Y, excepto Lope, ningún dramaturgo del XVII tiene poesía». Independientemente de nuestro posible grado de acuerdo, pasemos de nuevo a las dificultades que esa poesía entraña, en las que se centraba Luca de Tena e incide con términos muy sinceros y coloquiales en su entrevista José Luis Alonso de Santos:

36. Declaraciones citadas por César Oliva (2009: 230).

> es cierto que el verso y el lenguaje barroco no permiten una comunicación instantánea y adensan el mensaje. Pero el espectador de teatro clásico se 'autoprograma' antes de ver una obra. Si no, no lo aguantaría. La gente que va al teatro clásico tiene una paciencia de santo, porque está media hora sin entender una sola palabra y no pasa nada.

Y concluye: «Para disfrutar del teatro clásico y tratar de entenderlo se precisa de una actitud escogida voluntariamente por el espectador».

Frente a las reflexiones tan francas de José Luis Alonso de Santos, y en cierto modo también frente a lo que afirmaba Cayetano Luca de Tena, hay que decir que en múltiples puestas en escena actuales se percibe un gran acierto y sensibilidad. Se pueden recordar aquí fragmentos de *El castigo sin venganza* con la Fundación Siglo de Oro, de *La vida es sueño* y *La verdad sospechosa* o, por recordar títulos menos conocidos, y de Lope, *La cortesía de España* con la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico bajo la dirección de Josep Maria Mestres, con momentos de una fuerza lírica arrebatadora. El verso y la poesía no se deben percibir como un obstáculo, sino más bien al contrario, en ocasiones serán un trampolín para que la obra alcance las más altas cotas. Pero ciertamente existe una dificultad y un reto en el verso y en la poesía.

Para salvar esas distancias, esa brecha que se puede encontrar entre el texto clásico y el espectador, está, más allá de las capacidades del director de escena, ese mediador que es el adaptador o versionista. Pregunta Purificació Mascarell: «¿Dónde se encuentra el límite en la manipulación del texto a la hora de adaptarlo a la escena contemporánea y al gusto actual de los espectadores?», y a tal pregunta responde Eduardo Vasco:

> Hay un límite que tiene que ver con el amor a la poesía barroca y con el amor a la dramaturgia. Una regla de oro sería: si vas a tener que transformar excesivamente un texto, a lo mejor no te interesa montarlo y es mejor hacer otra cosa. En los textos barrocos hay que respetar las estructuras versales, es decir, si una escena está construida en endechas tiene que respetarse, y si hay un soneto, lo mismo. Porque creo que mantenerlo es más bello, no por una cuestión de ortodoxia. Pero también hay que despojar los textos clásicos de hábitos e inmundicias relativos a la moda y los gustos del momento en que se escribieron. No se trata en absoluto de transformar el texto hasta el punto de traicionarlo. Más bien, la tendencia actual sería trabajar con el texto para limpiarlo, tratando de adaptarlo mínimamente a la escena contemporánea.[37]

En realidad la respuesta de Vasco suscita otra pregunta: ¿cuáles son los «hábitos e inmundicias relativos a la moda y los gustos del momento en que se escribieron»?

37. Todas las citas de las entrevistas proceden del cuarto capítulo de la tesis de Purificació Mascarell (2014: 415ss).

En este sentido, tal vez precisamente los fragmentos poéticos que algunos pueden percibir como uno de esos pasajes donde el público se impacienta, porque no entiende o porque alargan la obra sin avanzar la acción, deban ser sometidos a especial consideración en función, precisamente, de su relevancia poética e histórica, canónica. Imaginemos un *Castigo sin venganza* sin la glosa de «sin mí, sin vos y sin Dios», o por recordar algo que ya ha sucedido, una *Dama boba* sin el baile «de dó viene el caballero». Tal vez en casos así el versionista y director deberían pensar si tales fragmentos conviene mantenerlos aunque solo sea porque forman parte de los *standards* que ya no solo el público de la época, sino incluso el público más formado que hoy acude al espectáculo, está esperando oír y disfrutar. Y si no es público formado, es parte de la poesía de la obra y, en tanto que uno de esos «*morceaux de bravure*» a que alude Pedraza (2011: 124n.), «uno de esos lugares canónicos de la poesía lopesca y aun de la propia española que se le debe hacer llegar» según Molanes y Candelas (2011: 82). Es parte de la razón, poética, por lo que esa obra se convirtió en clásico. Entendemos que esta reflexión, de carácter histórico, también debería tener su peso si queremos poner en escena el teatro clásico en la actualidad.[38]

Conclusiones

Todas estas reflexiones que hemos hecho, con las premisas establecidas, argumentos defendidos y ejemplos aportados, entendemos que comportan algunas conclusiones de rango teórico y práctico.

Desde un punto de vista teórico es necesario entender, y es lo que queríamos defender con nuestra aportación y con nuestro recuerdo de Gitlitz y de otros estudiosos, que el teatro no es exclusivamente espectáculo, sino que lo es de manera plenamente compatible y simbiótica con la poesía y con la literatura. El teatro del Siglo de Oro es espectáculo, ciertamente, un espectáculo que adquiere todavía mayor rango gracias a la poesía que también —pero tampoco exclusivamente— lo conforma.

Otra consecuencia teórica, o podríamos decir historiográfica, es que no podemos ni conviene establecer o concebir barreras genéricas impermeables. Y no por la tan llevada y traída *mixis* o mezcla genérica, sino porque por su propia esencia el teatro del Siglo de Oro se concibe poéticamente, o bien es, con alta frecuencia, poesía desarrollada dramáticamente.

Desde un punto de vista práctico, lo que hemos dicho nos concierne. Nos concierne como editores del teatro de Lope. Como editores convendrá tener siempre presente la concepción poética del teatro, o de mucha parte del teatro, de

38. No se piense que la postura filológica es siempre más «arqueológica»; Pedraza, contrario a puestas en escena arqueológicas, lamenta la supresión del baile, y, por otro lado, Purificació Mascarell (2012) está más de acuerdo con la versión de Mayorga.

Lope de Vega, pues siempre puede haber al acecho una canción desconocida y una técnica de glosa que Lope utilizaba y su público reconocía. Mucho más rápido que nosotros, filólogos, y que el público, general y medio, actual. Por eso, tendremos que estar especialmente atentos a la identificación de las posibles fuentes y a subrayar para el lector interludios o composiciones poéticas intercaladas.

Por su parte, los editores de poesía acaso tendrán que estar atentos a buscar las huellas del teatro, y abiertos al estudio omnicomprensivo de la poesía, a las manifestaciones poéticas en el teatro. Por poner un pequeñísimo y técnico ejemplo: presenta muchísimo interés el estudio comparado de la ortología en el teatro y la poesía de Lope. Es decir, en la poesía de Lope. En cuanto a las manifestaciones poéticas en el teatro, podemos citar ya un acierto: el de Antonio Carreño en su edición de las *Rimas humanas y otros versos*, que recogió también composiciones, como lo había hecho el propio Lope en su antología.

En tanto que historiadores de la literatura, la aceptación de esas barreras permeables también ha tenido ya algún buen ejemplo. Felipe Pedraza cerraba su monografía de 2003 sobre *El universo poético de Lope de Vega* con un capitulo «sobre la lírica en el teatro».

Pero como no nos debemos limitar a leer teatro, extraigamos también una última conclusión y consecuencia práctica de esta concepción sobre el teatro como poesía, no menos importante: y es que también, aunque no nos ataña a los filólogos, tal vez esta condición poética merecería ser tenida en cuenta en el mundo escénico en las labores de adaptación y puesta en escena, aunque sin duda ya lo es.

Estos podrían ser algunos caminos por los que convendría transitar y estos, entendemos, los puntos de partida, así como las conclusiones. No los olvidemos; o, para ser más justos y exactos, como mucho de lo que aquí se ha dicho ya lo dijeron García de Enterría, Umpierre, Gitlitz y Díez de Revenga, no volvamos a olvidarlos.

Bibliografía

Alín, José María y María Begoña Barrio Alonso, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997.

Antonucci, Fausta, «Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega», *Arte nuevo*, 4 (2017), 383-414.

Carballo Picazo, Alfredo (ed.), Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, Madrid, CSIC, 1953, 3 vols.

Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, eds. J. Montero Reguera y F. Romo Feito, con la colaboración de M. Cuiñas Gómez, Madrid, Real Academia Española, 2016.

Cortés Hernández, Santiago, *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825)*, Universidad de Alcalá, 2008, tesis doctoral publicada en web. 29-05-2017, <http://pliegos.culturaspopulares.org/estudio.php>.

Di Pastena, Enrico (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

Díez de Revenga, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.

Dixon, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), 45-63.

Fernández Rodríguez, Daniel, «Lope de Vega y el género bizantino (novela y teatro): público, autopromoción y mercado editorial» (en prensa).

Fothergill-Payne, Louise, «La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto, 22-26 de agosto de 1977), eds. A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, 261-264. 28-05-2017, <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/indice.htm>.

García de Enterría, María Cruz, «Función de una letra para cantar en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada de una canción», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LI (1965), 3-62.

García Reidy, Alejandro, *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.

Gitlitz, David M., *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*, Valencia, Albatros ediciones / Hispanófila, 1980.

Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, *Del corral al papel. Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

González, Silvia, «El éxito editorial de las *relaciones de comedias* y su alcance en la producción de Álvaro Cubillo de Aragón: estudio y aportaciones para un repertorio», en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coords.

E. García-Lara y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, 411-426.

González Cañal, Rafael, «Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. A. González, S. González y L. von der Walde Moheno, México, D. F., El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-AITENSO, 2010, 15-40.

Guillén, Claudio, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.

Hack, Viviana, «La batalla en el alma. El tipo de lucha en *Psychomachia* de Prudencio y sus raíces bíblicas», en *Cristianismo y helenismo en la filosofía tardoantigua y medieval*, ed. S. Filippi, Rosario (Argentina), Paideia Publicaciones, 2009, 61-70.

Hilborn, Harry W., «El creciente gongorismo en las comedias de Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, coords. A. David Kossoff y J. Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, 281-294.

Laplana Gil, José Enrique (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid, Gredos, 2013.

López Martínez, José Enrique (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, Madrid, Gredos, 2015.

López Pinciano, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 vols.

Mascarell, Purificació, «Finea, Casandra y Belisa en el siglo XX. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC», *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2 (2012). 03-03-2017, <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_8>.

—, *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, tesis doctoral defendida en la Universitat de València, Valencia, 2014. 03-03-2017, <http://roderic.uv.es/handle/10550/41097>.

Molanes Rial, Mónica y Manuel Ángel Candelas Colodrón, «Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga: *La dama boba* en el siglo XXI», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 17 (2011), 66-84.

Montero Reguera, José y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez (eds.), Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Madrid, Real Academia Española, 2016.

Nieto, Raquel, *La función dramática del soneto en las comedias sonetiles de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010 [tesina].

Oliva, César, *Versos y trazas: (un recorrido personal por la comedia española)*, Murcia, Editum (Ediciones de la Universidad de Murcia), 2009.

Pedraza Jiménez, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

—, *Drama, escena e historia. Notas para una filosofía del teatro*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

—, «La escenificación de los clásicos: de la trasgresión a la complicidad», en *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Bellaterra, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, 103-126.

—, «Notas y escolios al *Arte nuevo de hacer comedias*», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, 101-635.

Pontón, Gonzalo, «Fortuna de unos versos de *El perseguido*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19 (2013), 189-203.

—, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, 4 (2017), 555-649.

Presotto, Marco, «Apuntes sobre el soneto 'La calidad elementar resiste' y *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19 (2013), 204-216.

Profeti, Maria Grazia, «Lope y las relaciones de sucesos», *Revista de Literatura*, 147 (2012), 139-163.

Quintero, María Cristina, *Poetry as Play. Gongorismo and the comedia*, Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

Ravasini, Ines, «Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), eds. M. Cruz García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. II, 1295-1304.

Restrepo, Santiago, «Otra escaramuza más en la rivalidad temprana entre Lope y Góngora: el soneto esdrújulo de *El caballero del milagro*» (en prensa).

Rico, Francisco, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

Riquer, Martín de, *Los trovadores*, Barcelona, Ariel, 1975.

Romanos, Melchora, «'Solo uno en el mundo gongoriza', presencia del gongorismo en el teatro del Siglo de Oro», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, coords. P. Civil y F. Crémoux, Madrid, Iberoamericana, 2010, vol. I, 75-98.

Samonà, Carmelo, *Appunti ed esempi sull'esperienza culterana nel teatro di Lope e della sua scuola*, Roma, De Santis, 1964.

Sánchez Jiménez, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Cátedra, 2012.

Sánchez Laílla, Luis (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid, Gredos, 2016.

Serés, Guillermo, «'Argel fingido y renegado de amor'. Lope entre Garcilaso y Ariosto», *Rilce*, 23.1 (2007), 207-221.

Serés, Guillermo (ed.), Lope de Vega, *El Argel fingido y renegado de amor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, II, 575-721.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989 [original *Lire le Théâtre*, 1977].

Umpierre, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A study of their dramatic function*, Londres, Tamesis Books, 1975.

Valdés, Ramón, «Sátira y sátira menipea en la Comedia Nueva y el entremés de la primera mitad del siglo XVII», en *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, ed. V. Nider, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2004, 117-209.

Vega Carpio, Lope de, prólogo «El teatro» a las *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, ed. y coord. J. E. Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, I, 57-59.

—, «Prólogo: El teatro a los lectores» a las *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, ed. y coord. J. E. López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, I, 72-79.

—, «Prólogo: El teatro a los lectores» a las *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, ed. y coord. L. Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, I, 75-80.

—, «Prólogo dialogístico» a la *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín a costa de Alonso Pérez, 1621. Ejemplar consultado: BNE, R 13867.

—, *El amante agradecido*, eds. O. Sanz y M. D. Gómez Martín y coords. R. Valdés y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, II, 631-767.

—, *La Arcadia*, ed. A. M. Porteiro Chouciño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, I, 47-230.

—, *El Argel fingido y renegado de amor*, ed. G. Serés y coord. R. Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, II, 575-721.

—, *La batalla del honor*, ed. R. Valdés y coords. V. Pineda y G. Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, I, 65-292.

—, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 1983.

—, *El caballero del milagro*, eds. S. Restrepo y R. Valdés, y coord. L. Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid, Gredos, 2016, II, 971-1153.

—, *Lo cierto por lo dudoso*, ed. S. Vuelta, Reichenberger, Kassel, en prensa.

—, *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621. Ejemplar consultado: BNE, R 13867.

—, *La gallarda toledana,* ed. D. Fernández Rodríguez y coord. J. E. López Martínez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV,* Madrid, Gredos, 2015, I, 415-581.

—, *El maestro de danzar*, ed. D. Fernández Rodríguez, en Lope de Vega, *El maestro de danzar. La creación del mundo*, Madrid, Gredos, 2012, 11-258.

—, *La octava maravilla*, eds. R. Valdés y M. Nogués y coords. R. Valdés y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, II, 891-1041.

—, *La vengadora de las mujeres*, ed. E. Di Pastena y coord. L. Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid, Gredos, 2016, I, 391-534.

—, *Viuda, casada y doncella*, eds. R. S. Feit y D. McGrady y coord. E. Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, III, 1097-1240.

Vega García-Luengos, Germán, «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, 108 (2010), 57-78.

Vélez de Guevara, Luis, *El Diablo Cojuelo*, ed. R. Valdés, estudio preliminar de B. Periñán, Barcelona, Crítica, 1999.

La fama póstuma de Quevedo en los paratextos de sus obras impresas y en la biografía de Pablo de Tarsia

Manuel Ángel Candelas Colodrón
Universidade de Vigo
mcande@uvigo.es

Recepción: 05/05/2016, Aceptación: 10/01/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
La fama póstuma de Quevedo es una construcción heterogénea que procede de varias instancias: este trabajo se limita a describir el modo en que se proyecta la imagen del autor mediante los paratextos de las obras impresas en el siglo XVII y comienzos del XVIII (1645-1726) y mediante el relato que el historiador Pablo de Tarsia traza de su vida.

Palabras clave
Quevedo; Tarsia; paratextos; canon; Parnaso

Abstract
The posthumous reputation of Quevedo in the paratexts of his printed works and in the biography of Paul of Tarsus
The posthumous fame of Quevedo is a heterogeneous construction that proceeds from several instances. This article describes how the author's image is portrayed in the paratexts of his printed books in the seventeenth and early eighteenth centuries (1645–1726) and through the narrative that the historian Paul of Tarsus constructs of his life.

Keywords
Quevedo; Tarsus; paratextos; canon; Parnassus

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.216

> Tenía Bruto estatua, mas la estatua no tenía Bruto hasta que fue simulacro duplicado de Marco y de Junio. No pusieron los romanos aquel bulto en el Campidoglio tanto para imagen de Junio Bruto, como para consejo de bronce para Marco Bruto.
> (*Marco Bruto*, Francisco de Quevedo)

Es mi propósito describir la forma en que se construye la fama de Quevedo, desde su muerte hasta la aparición del *Diccionario de Autoridades*,[1] a partir de dos aspectos: los paratextos de las sucesivas ediciones impresas que fueron publicadas a lo largo de ese periodo y la *Vida de Quevedo* escrita por Pablo de Tarsia en 1663. Tal análisis, obligadamente parcial, no agota en absoluto la arquitectura de su imagen póstuma; faltan por consignar, entre otros muchos modos de la edificación de su imaginario, la difusión de sus obras en forma manuscrita, las traducciones de sus textos a otras lenguas, las opiniones de otros eruditos durante esos años o las fórmulas imitativas que permiten ponderar su presencia en el campo literario del siglo XVII. En una ideal descripción de la fama póstuma de Quevedo deberían conjugarse todos ellos, de forma necesariamente compleja: en este trabajo me limito a los discursos que adornan las publicaciones impresas, con el complemento de la biografía de Tarsia en plena producción editorial quevediana.

Enseñanza entretenida. El Parnaso español

La primera publicación impresa después de la muerte de Francisco de Quevedo es la de *Enseñanza entretenida y donairosa moralidad*, de 1648, a cargo del librero Pedro Coello.[2] En la dedicatoria, destinada a Pedro Pacheco Girón, del Consejo de su Majestad en el Supremo de Castilla, el mercader de libros, entre las poco menos de dos páginas, escribe:

> injusta y desagradecidamente procediera yo, si faltara a tanta deuda de reconocimiento y no dedicara a V.S. esta impresión cuando este español famoso deberá a

1. Tomo esta referencia temporal porque es en el diccionario académico donde la recepción quevediana alcanza uno de sus cúlmenes, en forma de hegemonía léxica, si atendemos a los datos de su autoridad en la ejemplificación de las voces presentadas: Guillermo Rojo (2014) computa la presencia de los autores en el *Diccionario* y llega a la conclusión de que Quevedo es el autor más citado de todos los volúmenes y sus *Musas,* la tercera obra en importancia del conjunto tras el *Quijote* y la *Nueva recopilación de leyes del Reino*.

2. En puridad, en 1646 sale una reedición a cargo del mercader de libros Tomás Alfay de la *Introducción a la vida devota* y de *La cuna y la sepultura*, dirigida a Catalina de Salcedo y Tapia, mujer de Gregorio de Tapia que aparecerá en ulteriores dedicatorias; en 1647, una reedición de la *Política de Dios* en Varsovia; y en 1648, otra del *Marco Bruto* sobre la *princeps* de 1644. En ellas no hay mención explícita a la muerte de Quevedo ni tampoco a la posible fama que pudiera otorgársele tras su fallecimiento.

> V.S. principalmente su memoria; y, siendo así, que poniendo su ilustrísimo nombre en su principio, tendrá la protección toda que puede necesitar y juntamente honor sumo y calificación, con que quede estimable en el concepto común de los naturales y de los extranjeros, dando así ocasión a que todos celebren que, cuando los sujetos mayores de la monarquía parece que olvidan el aprecio de los ingenios aventajados, hay uno superior que los honra y anima.

No es fácil descifrar la referencia a «los sujetos mayores de la monarquía», pero parece factible un reproche que revela una de las marcas constituyentes de la fama quevediana a lo largo del tiempo: la incomprensión, la ingratitud o los obstáculos a los que tuvo que enfrentarse, fuesen estos o no falsos, veraces o simplemente exagerados para una edificación canónica del poeta. Están próximos en este año de 1648 los ecos de sus últimos lances políticos, pero no deja de resultar significativo este primer rasgo en la pintura del autor, ya que asomará en formas laudatorias en sucesivas semblanzas de su figura.

El texto de Pedro Coello incide en la idea básica de restauración y restitución de los textos quevedianos[3] y anuncia la publicación inminente de sus composiciones poéticas. Interesa aquí indicar cómo, al tiempo que se presenta la colección, se institucionaliza la búsqueda de un patrón de *opera omnia* y se hace pública la necesidad de completar bajo cualquier auspicio el conjunto, presentado como perdido o como usurpado. El carisma del autor se conforma con la idea de reunir su desperdigada producción: el mero hecho de resaltar un proceso *in fieri*, en el que no falta una narración con obstáculos o enemigos que ocultan o no ceden los materiales que obran en su poder, contribuye a crear unas altas expectativas sobre la magnitud elevada del escritor y a otorgar valor insustituible a la transmisión de su obra.

En ese mismo año de 1648 aparece la edición de sus poemas bajo el título *Parnaso español*. En otro lugar, hago repaso crítico de los preliminares eruditos de González de Salas, el editor y comentarista de su obra poética.[4] No me detendré en detallar lo que allí aparece, pero sí en recordar que en las prevenciones al lector se esfuerza en destacar el carácter ejemplar de buena parte de su poesía (en especial la procedente de la musa satírica romana) y en exculpar la derrota más burlesca de otras opciones, con mucho de palinodia ficticia, habida cuenta del cuerpo abundante de los versos jocosos. Aunque es el propio Salas quien se atribuye buena parte de la expurgación sobre el conjunto de su obra, es notoria la voluntad de mejorar la imagen quevediana con la insistencia en la natura-

3. Jaime Moll (1988) explica los pormenores de las ediciones de obras completas quevedianas a lo largo del siglo XVII. Remito a su trabajo para los entresijos comerciales e intereses editoriales de los distintos libreros, que permiten complementar el interés primario de analizar los prolegómenos de estas obras como edificadoras de la imagen (más o menos retórica) de Quevedo.
4. Véase Candelas Colodrón (2003).

leza edificante de sus textos, con el encomio de su ingenio y conocimiento de lenguas y con el constante parangón de sus propuestas poéticas con los autores clásicos de la literatura grecolatina. La iconografía que acompaña al volumen, estudiada con notable y exhaustiva profusión,[5] constituye la parte más obvia del proceso de canonización quevediana, con Quevedo colocado en el centro mismo del monte Parnaso, coronado por el mismo Apolo.

La edición del *Parnaso* de 1648 conoció numerosas reediciones a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII. En 1649 dice publicarse en la imprenta del Hospital Real de Zaragoza[6] y en 1650 aparece una nueva edición corregida, bajo la supervisión de un tal Amuso Cultifragio, seudónimo incógnito, responsable de la edición, en la que se suprimen numerosas aclaraciones y comentarios de González de Salas. La historia de este volumen de poemas es bien conocida: la bibliografía que la describe es extensa,[7] pero conviene señalar a nuestro propósito que el *Parnaso español* irá saliendo a partir de ahora asociado al resto de las obras quevedianas. La edición de 1650 sale justo después de que se publiquen la *Primera* y la *Segunda Parte* en 1649 y 1650 por Pedro Coello y Diego Díaz de la Carrera. La edición de 1659, de Mateo de la Bastida en la imprenta de Pablo de Val,[8] con dos emisiones, se publica de inmediato tras la reedición de la *Primera* y de la *Segunda Parte de las Obras* del propio Mateo de la Bastida, esta vez a cargo del impresor Melchor Sánchez, con privilegio de 17 de junio de 1657.

El monopolio provisional de Mateo de la Bastida sobre el conjunto de la obra quevediana puede verse como un negocio comercial más o menos buscado por su rendimiento económico y, por tanto, alejado de cualquier determinación cultural o literaria, pero no sería justo apartar del todo el propósito implícito de reunir, de acaparar, de restaurar, de restituir e incluso de controlar todo el proceso de emisión de la obra quevediana. Tal unificación editorial (obligada administrativamente por la aplicación judicial de los privilegios y las licencias) va acompañada por el deliberado uso de la misma dedicatoria para protección al duque de Medinaceli, de la misma censura presentada el 22 de junio de 1644

5. Destaco de esta bibliografía abundante el trabajo de Julio Vélez-Sainz (2006) y el número monográfico editado por Carlos Gutiérrez para *La Perinola* (2011) sobre recepción quevediana como fundamentales. Los trabajos recientes sobre el proceso canonizador revelan el carácter relevante del macrotexto quevediano en la construcción del Parnaso como lugar de encuentro poético: véanse al respecto el volumen editado por García Aguilar (2009a) sobre los modelos editoriales de poesía tardobarroca y su monografía (2009b) sobre la bibliografía material de este siglo.

6. Jaime Moll la considera una edición falsificada la impresa en la imprenta de Francisco de Lyra en Sevilla (1980: 48-49).

7. Alfonso Rey (1992: 40-62) hace relación de todas estas ediciones. Habría que añadir la lisboeta de 1652, de Craesbek, que, según Alfonso Rey, está hecha «a plana y renglón sobre la de 1649» (1992: 44).

8. Mateo de la Bastida es el vendedor, como el de las otras ediciones de los años pecedentes: «Segunda vez, Señor Excelentísimo, busca el *Parnaso español* de D. Francisco de Quevedo Villegas el patrocinio de V.E.», le recuerda en la dedicatoria.

con Quevedo aún vivo y hasta de los mismos títulos genéricos que recogen las licencias, *Obras divinas y humanas.* Esta uniformidad, probablemente debida a un comprensible ahorro de esfuerzos, complementa la noción de construcción dirigida de la fama quevediana, no dejada al albur de la utilización ajena. La concentración de poder editorial, como resultado de los ajustes legales, canaliza y dirige la proyección de la posible fama quevediana.

Conviene notar que los lectores de esas nuevas ediciones y reediciones recibirán las composiciones quevedianas bajo la divisa parnasiana y conforme a las disposiciones del comentarista quevediano, de acuerdo o no con las indicaciones de Quevedo. La autorización de Salas, como dispositivo sancionador de un clasicismo, va a quedar algo rebajada en las sucesivas ediciones en lo que respecta a su presentación y natural condicionamiento erudito, pero conserva su valor esencial como agente intermediario en la lectura de Quevedo. El corpus de los poemas quevedianos se instituye sobre un horizonte de *opera omnia* inconclusa, que debe tener su natural continuación: la llegada prometida de una segunda parte, que se demora más de veinte años, constituye para buena parte de los lectores un elemento sustancial de la comprensión de su producción impresa.

En todo caso, leer a Quevedo en estos años centrales del siglo XVII será posible (al margen de las opciones manuscritas) bajo la forma material de un libro (de cuarto, además) recopilatorio, ordenado y organizado como *summa* totalizadora, en el que la prosa burlesca, los discursos severos y las composiciones en verso comparten un mismo espacio, con lo que esto puede resultar de determinante en el modo de lectura y de recepción quevedianas. Añádase a este particular lo que señala Jaime Moll (1988) sobre la edición de 1658 de las *Obras* de Quevedo: que no habrá variación en la estructura de esos dos tomos a lo largo del tiempo, lo que le confiere a tal edición una impronta fundamental en la recepción ulterior de la obra quevediana. No interesa en este caso la distribución en sí misma, sino la forma en que los lectores quevedianos acceden a sus textos, en forma orgánica bajo el marco de su autor, presentado además con efigie reveladora, al margen de géneros, estilos o modalidades discursivas.

La fortuna con seso y *La hora de todos*. Virtud Militante. Política de Dios

En el año de 1650 se publica en Zaragoza, con Roberto Duport en la imprenta de Pedro Lanaja, *La fortuna con seso y La hora de todos*, la primera edición de esta obra quevediana, con varias emisiones ese mismo año, fruto tal vez de su éxito.[9] La solución arbitrada para esta *editio princeps* es la de atribuirla a un tal Rifroscrancot Viveque Vasgel Duacense, anagrama de Francisco de Quevedo y Ville-

9. Remito los pormenores de su historia textual a la introducción de Lía Schwartz (2003) a su edición de *La fortuna con seso.*

gas, y presentarla como traducida del latín por Esteban Pluvianes del Padrón, natural de la villa de Cuerva Pilona, un anagrama probable de Barcelona. El extremo de este juego de ocultaciones hace que sea a este mismo Esteban a quien se le concede licencia, con Roberto Duport como muñidor, de esta edición.

¿Era necesaria esa disimulación con Vincencio Juan de Lastanosa como destinatario de la dedicatoria? Cinco años después de la muerte de Quevedo, su nombre aparece enmascarado cuando se trata de presentar una *fantasía* moral, incluso con todas las licencias imprescindibles. Las ediciones ven la luz bajo la jurisdicción del mismo reino de Aragón en el que Quevedo había visto impresas las obras que le ocasionaron algunas incomodidades con la arbitrariedad de las denuncias inquisitoriales. A la luz de los paratextos comentados de 1648, este disfraz se antoja casi obligado para preservar una fama que comienza a edificarse con los mimbres morales y religiosos. Las suposiciones razonables sobre la omisión de pasajes más molestos y comprometidos en esta edición de Zaragoza con respecto a la tradición manuscrita puede ser además dato de relieve sobre la necesidad de cuidar esa imagen.[10] No sería inconveniente recordar aquí que fue en Huesca donde firmó (falsamente) la redacción de su *Chitón de las tarabillas*, escrito bajo anonimia o bajo la seudonimia del Licenciado Todo lo sabe.[11] En todo caso, la máscara con anagrama y la intermediación lúdica de un traductor, propio o, al menos, cercano al género satírico —se ignora si idea del propio Quevedo antes de su muerte o estratagema del editor—, permite conjeturar una salvaguarda de cierto perfil severo de su personalidad autorial.

Los herederos de Pedro Lanaja imprimen al año siguiente, en 1651, *Virtud militante.* La censura, firmada en el mismo año por Bartolomé Foyas, «por comisión del excelentísimo señor conde de Lemos, Virrey Capitán General de este reino de Aragón», parece ignorar la muerte de Quevedo, a juzgar por el uso algo particular del verbo en presente:

> antes bien he notado, como digno de toda alabanza, que, *siendo* el autor caballero secular, de capa y espada, se *muestra* muy versado en la Sagrada Escritura y leído en las doctrinas de los santos Padres de la Iglesia y *discurre* en las materias de su asunto altamente, con estilo grave y agudo.

En la dedicatoria del librero Robert Duport al señor Gregorio de Tapia y Salcedo, caballero de Santiago y fiscal de su Majestad, se apunta la idea de que es obra nueva:

10. Véase al respecto de las relaciones entre la tradición manuscrita y la impresa el artículo de James O. Crosby (1990).

11. En 1651 saldrá una edición también en Zaragoza a cargo de Pedro Escuer en las prensas de Juan de Ybar, con el título de *La hora* en la que sí aparece el nombre de Quevedo como autor de la sátira, aunque se mantiene el seudónimo, una vez pasada la novedad y el éxito del año anterior. En esta la que la dedicatoria está destinada al marqués de Mortara, virrey y capitán general de Cataluña.

> viendo que faltaba esta piedra, la más preciosa de la arquitectura de sus escritos que corren impresos en un volumen, determiné hacer este beneficio a España dando a la estampa este, no sé si el último pensamiento póstumo suyo.

El dominio jurídico y político en el que aparece no es el de Castilla, como se apresura a comentar Duport («méritos de Castilla saben gozar los aplausos debidos en Aragón»), sino el del reino aragonés, en donde años atrás Quevedo vio publicados sus *Sueños*, ahora ya algo lejanos en el tiempo. Por un lado, se ciega su nombre para *La fortuna con seso* y, por otro, se destaca para esta *Virtud militante,* pieza central de su discurso doctrinal: la primera, destinada a un humanista como Lastanosa, un mecenas que participa en la misma órbita erudita que Quevedo;[12] la segunda, a un representante del poder, al mismísimo virrey y capitán general del reino. Y todo ello, a casi veinticinco años más tarde de su muerte, donde parece extraña y al tiempo sintomática esta forma particular de atención a la obra quevediana.

En 1655 sale la edición de la *Política de Dios* por primera vez completa, con sus dos partes. Es Pedro Coello quien la saca y la adorna con ilustración de Marcos Orozco. Está dedicada al Duque de Medinaceli, como la obra poética. Las censuras son de Pedro Ruiz de la Escalera y Quiroga (de 1655), caballero de Calatrava y caballerizo de la reina Nuestra Señora, y de Gerónimo Prado, Provincial de Clérigos Menores, de 1652. El primero avisa en nota marginal impresa de la segunda parte del *Parnaso español* y alaba a Quevedo con palabras que en modo tópico pero significativo resaltan la índole ejemplar de sus discursos:

> desta *fuente divina* [la sagrada escritura] se conducen los cristales desatados en la prosa desta Política; atados a los números altamente, ya D. Francisco condujo otros de la *humana* de Castalia a Castilla para honesta recreación al ocio, dedicada al trabajo de su estudio, para el fruto de quien la leyere, usándola como bebida.

Gerónimo Prado, en la página siguiente, celebra el estilo de Quevedo con parecido tenor encomiástico: «es superior, dulce, llano, puro, proprio, elegante, decoroso y lleno de religión, tan parecido al de sus heroicas obras que al primer rasgo se da a conocer que es suyo». No disimula el Provincial el préstamo de las palabras que Lorenzo van der Hammen emplea en la edición de la primera parte de 1626 cuando dice que el estilo de Quevedo «es dulce, llano, puro, proprio, elegante y lleno de religión y piedad».

En 1662 sale una reedición de esta *Política de Dios* completa*;* en este caso se presenta el privilegio de don Pedro Aldrete como heredero, despachado el 17 de

12. Trevor J. Dadson (2011: 29) recuerda que entre los inventarios de libros que investigó solo seis mostraban un interés particular por la poesía: el de Vincencio Juan de Lastanosa era uno de ellos, con 27 títulos. El propio Dadson apunta que Lope de Vega, Quevedo y Luis de Góngora son los «poetas más populares».

junio de 1658: «el cual dicho privilegio tiene hecha cesión a Mateo de la Bastida». La dedicatoria ahora es para Ramiro Felípez Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, acompañada de una extensa genealogía escrita por Gabriel Osorio. Es de notar que la presentación de *Política de Dios* se acompaña ahora de un largo discurso encomiástico que repasa los hechos heroicos de la persona elegida para proteger la publicación del libro. Se confirma además esta práctica del aparato genealógico en la dedicatoria en la tercera vez que se imprime el libro en 1666 desde la Imprenta Real. Esta *Política de Dios* conserva la censura de 1655 —incluso con el uso del verbo en un presente que parece no conocer aún la muerte de Quevedo— pero el destinatario es Sancho de Villegas, familiar del propio Quevedo.

Podrá argüirse que esta fórmula pertenece a la tópica del proemio o del panegírico, pero es significativo el esfuerzo por elaborar un relato extenso que preceda al texto quevedesco, con el propósito de canonizar, probablemente a un tiempo, autor y destinatario, no necesariamente con este orden o jerarquía. La incorporación de la genealogía de la persona a la que va dirigido el libro se apreciará también en la biografía de Tarsia, escrita por estos mismos años. La dedicatoria de Tarsia al sobrino de Quevedo ofrece una completa relación de la ascendencia del apellido Villegas y tanto en la biografía como en estas reediciones de la *Política de Dios* se busca cumplir con la analogía de las galerías de retratos o de bustos de antepasados en los atrios de las grandes casas nobiliarias. Los textos de Quevedo pueden operar como memoria del nombre familiar y, por tanto, como elementos que contribuyen a la glorificación y a la perpetuación de la fama:[13]

> pues como dice san Jerónimo en aquella glosa: memoria trae consigo un honroso estímulo de adelantarla con realces de mayores progresos, confesando de sí Quinto Máximo y Publio Escipión, según refiere Salustio, que, cuando ponía los ojos en las imágenes de sus ínclitos antepasados, se les encendía heroicamente el ánimo para emprender nuevas proezas y conseguir por ellas semejantes y público honores. Imágenes son las que presento a V.M en la genealogía de su casa de Villegas.

En 1666 habrá otra reedición de Mateo de la Bastida, con Pablo de Val como impresor. Cuatro ediciones de la *Política de Dios* completa se suceden en once años; dedicadas a tres personas distintas: el duque de Medinaceli, el duque de Medina de las Torres y don Sancho de Villegas, quienes, por cierto, sustituyen al mismísimo conde duque de Olivares como destinatario primero de la primera parte publicada en 1626. El éxito parece más que notable y cabe la sospecha de que se invierte la idea de buscar un protector para la obra quevediana política por la posible utilización del texto quevediano para excusa o pretexto

13. Véase al particular el artículo de Francisco J. Escobar Borrego (2012: 174 y ss) en el que explica con detalle el uso retórico de este *topos* de las memorias como apología de la nación. En este caso, los *textos-monumentos* quevedianos sirven como encomio de la estirpe familiar.

del elogio nobiliario. Mateo de la Bastida se esfuerza en el encomio, propio del protocolo del mecenazgo, pero el discurso quevediano ya parece una ofrenda extraordinaria para la labor retórica.

Vida de Quevedo de Pablo de Tarsia

En mitad de este relato de la construcción de la figura quevediana dibujada en los paratextos y en los libros impresos, el historiador de Conversano, por entonces ciudad dependiente del virreinato de Nápoles, Pablo de Tarsia, publica una biografía de Quevedo. Lo hace en 1663, aunque un año antes parece haberla ya terminado, a juzgar por los preliminares de tal edición.[14] Su redacción pudo haber comenzado incluso antes, sobre el 1658, cuando él mismo declara que ha visitado lo que él llama el Museo de Pedro Aldrete en el que se conservan documentos y testimonios sobre Quevedo.

La biografía aparece dedicada al propio sobrino de Francisco de Quevedo, Pedro Aldrete, con el argumento ya visto de adornar el portal de su casa nobiliaria con las efigies de sus antepasados: la singularidad es que Tarsia equipara *modo metaphorico* su libro sobre la vida de Quevedo a una estatua con hornacina que traiga al presente el recuerdo de los hechos célebres de su antepasado. Con un texto del muy leído y, sobre todo, muy consultado libro de los *Hechos y dichos de varones ilustres* de Valerio Máximo, Tarsia emprende el relato/retrato de Quevedo con la idea de colocarlo en un lugar eminente, a modo de museo familiar del apellido Aldrete:

> Es deuda de mi obsequio […] poner esta imagen delineada con los colores que ha podido alcanzar mi pluma en el patio y primera entrada de su casa, en la cual, habiéndose incorporado la de Don Francisco, por derecho de sangre y de última voluntad, no la puedo dar nicho más suyo en donde sirva de ejemplo a la posteridad, pues a este blanco tiraron los más nobles y más entendidos caballeros de la antigüedad en adelantar el uso comúnmente introducido de tener cada uno en lo más vistoso de sus casas las memorias de sus mayores. (Tarsia 1988: 3v)

Añade a la dedicatoria la habitual genealogía de la familia Aldrete, como parece acreditarse en los preliminares de esta naturaleza, donde se acrecienta la gloria mutua de autor y protector, por vía de una amplia *laudatio familiae*. Es muy posible que algunos datos que recoge el historiador italiano procedan de la cosecha del sobrino de Quevedo. Pero no es menos cierto que el biógrafo se ha esmerado en recoger con detalle tales precisiones. Es confuso el comentario que el sobrino de Quevedo hará al frente de la *Segunda Parte del Parnaso* sobre la

14. Sigo la edición facsímil de la edición príncipe de 1663, reproducida por Melquíades Prieto Santiago y prologada por Felipe Pedraza (Tarsia 1988).] No conviene olvidar que durante el siglo XVIII la biografía de Tarsia se incluirá como parte de las obras completa de Quevedo.

necesidad de mejorar la biografía de su tío, pero el trabajo de Tarsia se presenta muy completo unos años antes. Al menos, el propio Tarsia no deplora ausencia alguna en su labor, si bien, en modo retórico, declara brevedad en su discurso y una ulterior redacción ampliada de lo escrito con lo que puedan aportar los lectores insatisfechos con los datos proporcionados.

Alessandro Martinengo (1982) observa, en relación a la fiabilidad o la autoridad del testimonio del biógrafo, que el discurso es una pieza retórica semejante en su *dispositio* y en buena parte de su contenido al género hagiográfico. No falta, como el propio Martinengo resalta, una mención, aunque de pasada y no muy continuada, a hechos milagrosos *post mortem*, que, sin duda, contribuyen a una divinización pagana del poeta elevado al Parnaso. Esa modalidad discursiva puede llevar a una sospecha permanente sobre la fidedignidad de los hechos descritos, pero para el propósito de este trabajo es asunto algo más secundario, ya que esa misma canonización, *beatificación* cuando no casi *santificación* del escritor español, ofrece un particular imaginario de Quevedo.

Pablo de Tarsia, que lega numerosos textos impresos, parece destacarse en el género histórico: de él son dos historias relativas a Conversano, su localidad natal; uno, dedicado a la virgen de esa ciudad italiana (1648), y el otro, a la propia urbe (1649). Más interesante —aún hoy utilizado por la historiografía moderna— es su relato de la rebelión napolitana de mediados del XVII, que él titula *Tumultos de la ciudad y reyno de Nápoles en el año de 1647*, publicado en 1670. Una colección de catorce elegías latinas dedicadas a la *descriptio urbium* de Europa (*Europa singulas et praecipuas urbes*, 1661), con especial hincapié en Italia y en el llamado reino napolitano,[15] añade a su perfil humanista un interés por la geografía. Con un curriculum particular de historiador interesado en asuntos propios, *accademico ozioso* de Nápoles, parece algo extraña su aplicación a contar la vida de Quevedo. Martinengo apura una admiración indirecta, fruto del buen nombre que Quevedo habría dejado entre los académicos y el ambiente literario napolitano. En tal admiración no debe descartarse una, siquiera secundaria, pretensión de promocionarse a costa de dedicarse a autor canonizable o ya canonizado a las alturas en que Tarsia emprende el relato.

No es baladí conocer la justificación de Tarsia para escribir tal biografía. La lectura de otro de sus textos puede ofrecer ciertas pistas: el *Memorial al Rey Felipe IV* (1652), en el «que refiere el origen, calidad, casamientos, títulos, estados, dignidades, puestos, privilegios, grandeza, hazañas y servicos del esclarecido linaje de los Aguavivas». La marca genérica de memorial fundamenta la finalidad de su discurso: Tarsia lo escribe con el propósito de defender la inocencia del Conde de Conversano, Giangirolamo II, del que es secretario, que ha sido llamado a

15. El libro posee la particularidad de estar dedicado a Pascual de Aragón, ser editado en Lyon (1661), y ser redactado por los años en que tal vez estuviese escribiendo su libro sobre Quevedo, en 1658.

Madrid para que dé explicaciones al rey sobre ciertas actuaciones controvertidas en territorios de la Apulia, pertenecientes al virreinato de Nápoles. Escribe para

> insinuar los méritos aventajados que ha adquirido en servicio de la corona real y solicitar el premio por ellos y por los de sus ascendientes, tan debido a la persona y casa del conde y también porque vuestra majestad tenga presentes las noticias más individuales y constantes por autoridades, privilegios, instrumentos y otros papeles auténticos sacados de archivos públicos y reales de la ilustre calidad, finezas ejemplares y servicios tan relevantes como los del conde. (Tarsia 1652: 1)[16]

El relato de la biografía de Quevedo tal vez tenga similares intenciones de defensa de una personalidad controvertida, acusada por varios frentes de actuaciones no siempre loables. No es descartable este presupuesto como motor del discurso de Tarsia, pero tampoco debe desdeñarse la posibilidad, para un Abad de una ciudad de la Apulia, historiador erudito, secretario de un noble italiano con graves problemas judiciales con el rey Felipe IV, trasladado a la corte madrileña por tal razón, de obtener, gracias a la tarea de contar la vida de un autor relativamente famoso, una posición o un lugar dentro del campo intelectual y literario del momento. Es difícil discernir si Tarsia ofrece a Quevedo un estímulo para su canonización o si es Quevedo quien mejora en Tarsia su categoría de erudito al ser utilizado como objeto de estudio y atención. O ambas cosas a un tiempo, en un ejemplo notorio de simbiosis cultural destinada a ocupar en todo caso el centro del terreno literario.

La construcción biográfica de Tarsia presenta un programa definido: el de resaltar la condición profundamente religiosa del protagonista, sujeto a los dictados doctrinales del estoicismo, la riqueza y amplitud de su capacidad intelectual, cifrada en su pericia en diferentes lenguas, en su afición obsesiva por la lectura y en su curiosidad erudita por todo tipo de ciencia, aun la filosofía natural o los detalles de la física. Se extiende, a partir de estas ideas básicas, en desarrollar la imagen de Quevedo como *homo politicus*, al servicio de la corona austriaca, tanto de sus inmediatos señores en el virreinato napolitano como de los monarcas.

Se defiende la acción de Quevedo en dos episodios controvertidos, vinculados a su tiempo como secretario del duque de Osuna. Se adjunta para uno de los casos (el cohecho en el cobro de los donativos) carta exculpatoria y se añade para el otro, el de la conjuración veneciana, máscara casi jocosa con que librarlo de la vergüenza. El relato maniqueo, propio de las hagiografías, coloca a Quevedo en

16. En el capítulo XII de este *Memorial* Tarsia se refiere cómo el conde de Conversano contribuyó de forma heroica al apaciguamiento de la revuelta de 1647 en Nápoles. Este episodio es clave en la construcción de la genealogía, ya que, al parecer, el conde de Conversano había sido acusado de ciertas deslealtades a la corona y estaba necesitado de una defensa de sus méritos. No cabe una analogía exacta con el objetivo de la biografía quevediana, pero el propósito de escribirla debe obedecer a estímulos si no iguales sí al menos semejantes: los episodios que tienen que ver con su comportamiento político son relatados con indudable intención *pro domo sua*.

medio de las intrigas palaciegas, como víctima propiciatoria de un turbio *statu quo*, del que sale librado por su disposición anímica estoicista, admirable a todas luces. La afinidad con lo expuesto en forma resumida por el sobrino de Quevedo, unos años después en el prólogo de *Las tres musas,* refuerza la idea de un mismo foco propagandístico, por otro lado, muy eficaz, habida cuenta de su rendimiento futuro en la construcción de la historia ejemplar de Quevedo.

Para la descripción de la obra de Quevedo Tarsia formula una reticencia retórica: se excusa con la capacidad de los libros del autor español de hablar por sí solos. Proporciona una metáfora que incrementa la canonización parnasea: cada libro es un *mausoleo* que inmortaliza al escritor. Prorroga la tópica expresada en la edición de Salas sobre la abundante producción literaria quevediana y sobre la dificultad de reunirla toda. Aporta en este elogio una singularidad novedosa, que será de utilidad y que funciona como instrumento también de perpetuación canónica: el establecimiento de un catálogo de todas sus obras, basado en lo que ha salido de la imprenta, pero ordenado, con salvedades, con más adecuado criterio temático. Primero Tarsia refiere las de carácter religioso doctrinal, con las biografías de santos; luego las políticas y las satíricas, todas ellas en prosa, para concluir con el *Parnaso*, del que anuncia continuación inmediata.

Ofrece particular interés su voluntad de dejar constancia de la obra quevediana perdida u ocultada: «diferentes tratados he visto en el Museo de su sobrino Pedro Aldrete de Quevedo y Carrillo, que guarda los rasgos de la pluma de su tío con celo muy debido a la estimación que todos hacen deste varón insigne» (1988: 42). Tarsia señala que Quevedo dejó «de su letra» una lista de obras que deben ser rescatadas: la relación de ellas incluida en la biografía ha podido servir durante siglos de señuelo a los estudiosos, pero, en el contexto de una biografía canonizadora y aun santificadora, tal vacío no es solo una noticia más, sino una fórmula indirecta para la perpetuación de un canon quevediano que se va configurando de forma perentoria en el tiempo.

En la alabanza de Quevedo Tarsia invierte citas de varios autores contemporáneos que entronizan al poeta. Pero aduce un episodio singular para dar cuenta de la fama inmediata que cobra tras su muerte. Se trata del recibimiento a la entrada de la reina Mariana de Austria en Madrid en noviembre de 1649.[17] En los aparatos escenográficos que acompañaron a la llegada triunfal, inventados por Lorenzo Ramírez de Prado,[18] se incluyó un Monte Parnaso y en él, según relata

17. El propio Pablo de Tarsia colaboró en el recibimiento con la escritura de un epitalamio ilustrado con numerosos emblemas que podían servir para el adorno de la ceremonia: *Nuptialis currus elogiis ac symbolis apparatum ad hymeneos augustissimo et potentissimo Philippi IV et Mariae Annae Hispaniarum Regg* (Zaragoza, 1649).

18. En el *Inventario de la librería de Lorenzo Ramírez de Prado* (s.l., s. n., s. a: circa 1660) consta casi toda la obra de Quevedo, con varios ejemplares además de ciertos libros, como *La fortuna con seso*, *Virtud militante,* las *Obras* (de 1650 y 1653, duplicada esta) o el *Parnaso,* uno de los cuales lleva fecha de 1647. Curioso es que en el inventario se incluyan *Introducción a la vida devota* y *La*

Tarsia (26-28), la estatua de Quevedo ocupó lugar eminente. Según la *Noticia del recibimiento y entrada de la reina nuestra señora doña Maria Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid* (1650?), la disposición pretendía reunir a tres grupos de tres poetas españoles: Séneca, Lucano y Marcial, del tiempo de los romanos, españoles a beneficio de inventario; Juan de Mena, Garcilaso y Camoens, «de la anciana edad nuestra»; y Lope de Vega, Góngora y Quevedo, de la más cercana. Las estatuas de todos ellos llevaban carteles con fragmentos de sus obras, alusivos al recibimiento de la reina. A Quevedo le correspondieron los versos «Llevadme, MUSA, que en vano / mis pies lo procuran, pues, / ni aún de mis versos los pies / bastarán sin vuestra mano». Tarsia no comenta más, pero sabemos por la relación que se imprimió que a cada poeta le fue asignada una musa («a quien debiese cada genio la inspiración de sus escritos») y que le tocó a «don Francisco, THALIA, musa jocosa, con una máscara risueña, por empresa: 'Solo a mí toca, sonora, / al nuevo sol hacer salva, / pues hoy toda es risa el alba / y ningún llanto la aurora'» (*Noticia* 1650: 5-12). El écfrasis de Tarsia sobre la arquitectura efímera de los fastos de la monarquía austriaca apunta al mismo lugar de la celebración y entronización del poeta. La hagiografía, como quería Martinengo, se sustenta con la relación de pruebas de la admiración causada en sus contemporáneos y esta concluye con la colocación, cuatro años después de su muerte, en noviembre de 1649, de su estatua en el museo particular del país o del dominio dinástico (*nación*: si se quiere aventurar una construcción nacionalista en tal propuesta) que visita la nueva reina de España.

Las ediciones de Bruselas

En los años en que iban saliendo las ediciones de *Política de Dios* y la biografía quevediana de Tarsia, se vieron publicadas las obras completas de Quevedo en Madrid, por Mateo de la Bastida, en 1658, ya mencionadas, y en Bruselas, por los editores Foppens en el año 1660. En Bruselas el *Parnaso* pasa a integrarse en el conjunto de obras completas y así aparecen en tres volúmenes: dos de prosa y uno de poesías. El propio Foppens explica la distribución de las obras en el «Prólogo del Impressor al Curioso»:

> reduje a tres cuerpos iguales los escritos, que andaban derramados en muchos, de talle, letra y papel diferente. En el orden de las obras, le observé de recoger las más selectas en lo grave y lo jocoso al primer tomo, añadiendo a *La fortuna con seso* algunos fragmentos manuscritos que me suministró un curioso; en el segundo las más piadosas y algunas posthumas indiciadas de no ser hijas de la misma pluma,

---

cuna y la sepultura dentro de las obras en octavo de las sacras; las *Obras en prosa*, *Política de Dios* («en un cuerpo, Madrid, 1655»), la *Carta a Luis XIII* (1635), la *Vida de san Pablo* (1644), *La fortuna con seso* (1650), *Virtud militante* (1651), entre las políticas y jurídicas; y el *Parnaso* (1648) junto al *Epicteto y Focílides* (1634) entre las humanas en letras vulgares.

> pero que por el aire de sus frases y conceptos merecen volar con el mismo aplauso; en el tercero van las poësías.

La institucionalización de la obra quevediana está a punto de sistematizarse, a la espera anunciada de que el resto de la producción poética pueda publicarse en breve. La edición de Bruselas constituye uno de los hitos de la trayectoria impresa de la obra quevediana, ya que supone la caracterización de Quevedo como un autor total, de obra completa, presentada como un conjunto orgánico. La colección aparece dedicada a don Luis Benavides Carrillo y Toledo, Gobernador y Capitán General de los Países Bajos. Francisco Foppens establece una analogía característica del parangón latinizante canónico: el librero se asimila, en su dedicatoria, a Cirilo en su dedicatoria al emperador Teodosio, para proceder a un elogio prolongado hacia las numerosas hazañas del destinatario. La conclusión de tal analogía coloca, pues, la labor literaria de Quevedo como acompañamiento de la actividad heroica de los gobernantes:

> Consagren otros lauros y blasones a tan inmortales proezas, que yo lo más que puedo consagrar a V. Excelencia son los libros de un autor, cuyas letras merecen el patrocinio de las armas, por haber defendido ingeniosamente las armas con sus letras. Ninguno más versado en las divinas y humanas que don Francisco de Quevedo, varón incomparable en ciencias y noticias, señor absoluto de la lengua castellana y digno de que V. E. emplee en su lectura aquel afecto con que dice Luciano de Augusto César, que peleaba de día y estudiaba de noche: *media inter proelia semper/ stellarum, caelique plagis, superisque vacabat*.

En el prólogo al lector, el impresor neerlandés declara poner extremo cuidado en la transcripción de los textos, a pesar de no ser su lengua primera y tener la castellana como aprendida con rigor.[19] Los censores del libro son los mismos de la edición de 1644 del *Marco Bruto*, con las convenientes alteraciones sobre los títulos. La iconografía de esta edición magna presenta notable interés. Cuenta con tres láminas: la primera, con el título de *Obras de don Francisco de Quevedo*

19. Así escribe Foppens en su prólogo al curioso: «No extrañes, oh lector, ver las obras de don Francisco de Quevedo, impresas en Bruselas, corte de los Países Bajos, pues, fuera de que a sus naturales con la anciana y frecuente comunicación de los españoles se les ha hecho muy familiar su lenguaje, en mí se añade el uso y hábito de él, por haber dado en él en mi oficina diversas obras a la estampa, sin pecar groseramente en la lengua ni ofender su elegancia con solicismos. En esta por el respeto que se debe a su esclarecido autor, desconfié de mi cuidado (aunque le puse particular) y busqué personas de toda erudición en el estylo castellano, por cuya mano y estudio corriese la emienda de los yerros. Todos son inevitables y más los de la ortografía y aquellos que se cometieron en la primera impresión del original manuscrito, que han dejado en todas las siguientes tal o cual vez el sentido confuso y imperfecto. Para corregir estos, es menester adivinar lo que quiso decir el autor y habiendo sido tan peregrinos los pasos de su discurso, no es fácil distinguirlos ni alcanzarlo cuando queda la señal mal estampado» (7 de diciembre de 1660).

como inscripción de la fuente castálida, reúne las figuras de las musas con sus instrumentos y las de Apolo, la Virtud (o la Verdad) y Marte, con el acompañamiento de dos sátiros a ambos lados de la imagen. Al fondo se discierne el monte Parnaso, reconocible por el vuelo de Pegaso, y, debajo de la inscripción, en una especie de hornacina, se ve la imagen de Epicteto, cuyo nombre figura al pie. Esta representación redunda en la entronización parnasiana, pero añade significación moral por vía sutil de colocar a Epicteto como efigie protectora del conjunto. La segunda lámina, que incluye el escudo de armas de Luis Benavides flanqueado por Marte y la Virtud, con sus serpientes gemelas, alude a la naturaleza de la persona a la que van dirigidas las obras, adornada por esas dos grandes categorías de la buena política. La tercera lámina reproduce la imagen de un Quevedo joven, sin lentes, con un rostro bien distinto al que figura en otras ediciones, enmarcado por una cartela que reza «DON FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS. Cavallero de la orden de Santiago, etc». Nueve ángeles portan la efigie sobre un fondo celestial, mientras otros tres sobrevuelan el aparente traslado. Todos llevan divisas con los nombres de sus obras: *San Pablo*, *Tira la piedra*, *Vida del tacaño*, *La cuna*, *Rómulo*, *Marco Bruto*, *Política de Dios*, *Los sueños*, *Fortuna con seso*, *Doctrina para morir*, *Virtud militante*, *Remedios de fortuna*. Parece, pues, que el parnaseo pagano de la portada principal que remite a la edición de 1648 se complementa o progresa hacia esta traslación de la figura de Quevedo a manos de estos ángeles, cuyo número, nueve, de forma inevitable, se corresponde con el de las musas del Parnaso clásico. Esta edición de Foppens constituye la piedra fundamental de las ediciones de fin de siglo y no solo corona de laurel al poeta, sino que lo coloca próximo a la esfera celeste, en un movimiento que se consolidará con el paso del tiempo.

Las tres musas últimas castellanas

Entre 1669 y 1670, al término del privilegio anterior, Foppens publica de nuevo sus tres volúmenes. Mientras procede a tal impresión, el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, saca a la luz la poesía que faltaba del *Parnaso español*: en la Imprenta Real se publican en 1670 *Las tres musas últimas castellanas*.[20] En la dedicatoria a Pascual de Aragón, arzobispo de Toledo, Aldrete recuerda el paso de este por la universidad salmantina donde él ahora ejerce como Colegial Mayor e indica cómo las obras de su tío «se dirigen a la reformación de costumbres y contienen alta enseñanza». Aldrete hace notar que entre estas composiciones poéticas sobresale lo

20. La edición de *Las tres musas* reproduce parecida lámina del Parnaso, con las nueve musas a un lado, y al otro, Quevedo coronado por Apolo en medio del paisaje ya conocido de fuente castálida y caballo alado delante de dos elevaciones. En la fe de erratas se señala que el título del libro es el de *Segunda parte del Parnaso español*, con lo que la continuidad con el libro publicado veintidós años antes estaba asegurada.

sacro, tal vez pensando en corresponder retóricamente a la protección del primado de España, pero tal vez propagando la imagen de un Quevedo ejemplarizante, de inequívoca piedad cristiana, a pesar de la variedad de géneros que contiene la continuación del Parnaso que publica.[21] En la primera parte del prólogo Aldrete distingue la producción quevediana entre *obras personales* y *escritos*: «supo juntar las prendas naturales en que Dios le adornó con las virtudes católicas, así en sus escritos como en sus obras personales». Más adelante señala: «las obras personales del Autor no fueron inferiores a sus escritos». Entre ambas afirmaciones se desliza la idea de que los *escritos* son de carácter serio —apoyados por las santas escrituras, los libros de los Padres de la iglesia y los autores de buenas letras— y las *obras personales* son las composiciones amorosas o las burlescas, si bien escritas con el fin de reprehender los vicios y no las personas. La inclinación de Quevedo hacia este tipo de poemas sirve a Aldrete para reproducir la consigna quevediana en sus palinodias sucesivas de su prosa satírica: que «son verdores traviesos», en la línea tópica habitual de las *ineptiae iuveniles o nugae* petrarquistas o de tantas otras retractaciones retóricas a mayor gloria de las publicaciones más serias.

Pedro Aldrete traza en este prólogo una breve semblanza de su tío que presenta coincidencias notorias con los datos ofrecidos en la biografía escrita por Pablo de Tarsia. Destaca la insistencia en el catálogo de las obras extraviadas o usurpadas y deja la incógnita de una insatisfacción sobre el resultado final del trabajo de Tarsia: «Otras que no parecen se nombran en el libro de su vida, la cual se escribirá (siendo Dios servido) más por extenso y mejorada de noticias».

En la etopeya de su tío Aldrete ensalza dos elementos, básicos en el elogio retórico: *sapientia et fortitudo*. La *sabiduría*, ejemplificada en la lectura constante de libros y reforzada con el relato de dos anécdotas que se hallan también en la biografía de Tarsia: la de la mesa portátil a los pies de la cama que se acerca para que pueda escribir y la de la mesa con dos tornos para el camino para poder comer y leer al mismo tiempo. La *fortaleza*, en un sentido estoico del término, presentada como virtud para soportar las persecuciones o las dificultades de la vida. Tales virtudes se cifran en episodios —como el de escribir las poesías más burlescas en el destierro de la Torre de Juan Abad o en la prisión de san Marcos de León— o en comportamientos admirables ante la adversidad, incluso ante la inminencia de la muerte.

21. La publicación de esta obra hizo reaccionar de inmediato a Foppens, quien añadió, a los tres volúmenes que había ido editando durante los años anteriores, este nuevo con el título de *Las tres musas* en 1671: logró así, aunque en dos tomos contiguos, reunir por primera vez la obra poética quevediana. La edición de Foppens parece corregida con criterio o, al menos, con voluntad de mejora, ya que modifica la ubicación de ciertos poemas, como el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, que se cambia de Urania, la musa religiosa, para el final de Euterpe donde se contienen, entre otros, los romances burlescos. El escaso tiempo entre ambas ediciones no fue óbice para que el impresor neerlandés cumpliese con su declarado rigor por la edición limpia y depurada de errores.

La doctrina estoica que difundió Quevedo en sus escritos se compadece, según su sobrino, con sus acciones. En la construcción de este aspecto de su biografía Pedro Aldrete recuerda dos momentos clave, repetidos a lo largo de los siglos como esenciales en la defensa de Quevedo: la resistencia a la corrupción durante el ejercicio de consejero del Duque de Osuna en el reino de Nápoles (con la prueba de una carta en la que rechaza el cohecho fraudulento contra la hacienda real) y la participación también a las órdenes del virrey de Nápoles en la conjura de Venecia, oculto con un disfraz. Ambos episodios, coincidentes punto por punto con lo relatado por Pablo de Tarsia, han sido controversia entre los historiadores, en especial el segundo, desmontado con datos inequívocos por James O. Crosby, pero muy arraigado en el acervo historiográfico relativo a Quevedo, difícil de eliminar de forma definitiva en la recreación cultural de su imagen. Para ambos casos, Aldrete recurre al ejemplario cristiano: Quevedo se muestra firme en Nápoles ante las tentaciones del dinero, como Eleazaro, que antes de incumplir prefiere perder la vida; y finge en Venecia como el mismo Cristo hizo tras la resurrección con su aparición a dos apóstoles en el camino de Emaús. La semblanza concluye con un relato pormenorizado de sus últimos días, con una destacada distinción de su entereza ante la llegada de la muerte. La imagen del caballero estoico se superpone de nuevo con apreciaciones sobre su rostro fallecido que representa «mejor semblante que vivo» y con un dato que apunta, como había hecho, aunque con mayor precisión, Tarsia, a la hagiografía, al desvelar el extraordinario fenómeno de que «después de diez años enterrado, se vio su cuerpo entero».

Las mismas palabras de Pedro Aldrete se hallan a la cabeza de la edición que los hermanos Verdussen, Henrico y Cornelio, hacen de las *Obras* en Amberes en 1699. La edición es continuación de la de Foppens, de quien obtienen el privilegio, aunque es llamativo que pasen casi 30 años desde la anterior.[22] Las marcas construidas por la biografía de Pablo de Tarsia y resumidas por su sobrino para la comprensión de la obra de su tío se consolidan a lo largo del tiempo, ayudadas por la difusión de ambas en los distintos paratextos que acompañan a Quevedo en esta trayectoria editorial.

El *cathalogo* de las obras de Quevedo

De 1700 data la primera edición de *Providencia de Dios*, publicada en Zaragoza en la imprenta de Pasqual Bueno. Va encabezada con la dedicatoria del impresor a Juan Luis López, del Consejo de su Majestad y Regente en el Sacro y Supremo de

22. Una edición singular de los *Sueños* publicada en Perpignan por Breffel en 1679 y las dos primeras partes de la edición conocida madrileña, de 1687, en este caso de Santiago Martín Redondo, vendida en la Gerónima Concepción, que lleva la censura de 1644, y dedicada a Alonso Carnero, caballero de Santiago y Regidor de Ávila, interrumpen este prolongado lapsus de tiempo sin ediciones quevedianas.

los Reinos de la corona de Aragón; en ella se señala la novedad de la edición: «esta, que hasta ahora no había llegado a la noticia pública, no había tenido los aplausos que merece, siendo entre todas singularísima». En el prólogo del impresor al que leyere se insiste en la particularidad de verla salir por primera vez a la luz pública,

> después de más de medio siglo que la escribió y de haber andado oculta todo este tiempo entre envidiosas manos o, al menos, negligentes, con daño común del Teatro Literario y particular del crédito que tan lucido parto de su ingenio puede aumentarle, aunque lo tenga tan adelantado, a su autor.

El interés del prólogo al propósito de la canonización quevediana se halla, sin embargo, en la inclusión de un catálogo:

> aunque no las comprenda todas, será por lo menos el más lleno y apurado de todos los que hasta aquí habrás visto. Si le fueres aficionado (pero ¿quién después de casi un siglo de inmortal fama, no ha de serlo?), estimarás el ofrecértelo, que yo contento con ponerlo en tus manos, no quiero exceder en nada de los límites de mi instituto.

En puridad el catálogo es traducción del texto latino de la *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum* de Nicolás Antonio publicada en 1672.[23] Se advierten en la traslación del impresor interpolaciones procedentes con toda probabilidad de la semblanza de Pedro Aldrete, en particular los pormenores de su fallecimiento y la anécdota del cuerpo aún íntegro tras diez años de enterrado que Nicolás Antonio no precisa. También tiene cuidado en añadir a las obras citadas por Nicolás Antonio las referencias a las impresiones de los años 1660, 1669 y 1671 de Bruselas. Traduce el texto, pero añade esa precisión, con indicación además de la página. Es notoria la inclusión de la recién publicadas *Las tres musas últimas castellanas* y el comentario adicional sobre algunas obras quevedianas. Nicolás Antonio confecciona este catálogo de Quevedo en dos momentos: en la entrada correspondiente del diccionario detalla las obras de Quevedo impresas (con descripciones bibliográficas muy precisas) y en el apartado de adiciones del segundo tomo, Nicolás Antonio incluye aquellas obras que figuran en la biografía de Tarsia como obras perdidas. El editor de *Providencia de Dios* las trae tal cual, si bien señala que precisamente lo que figura como *Tratado de la inmortalidad del alma* es lo que él denomina *Providencia de Dios*.

La catalogación de la obra quevediana se hace, pues, palmaria en estos años: comienza tal vez con la que presenta Tarsia en 1663; continúa con la de Nicolás Antonio en 1672, con una pequeña disensión sobre el orden que las ediciones de Bruselas conocidas proponen; y concluye con esta de *Providencia de Dios* de 1700. No es inoportuno reparar en esta mecánica canonizadora, quizá la esencial, la que otorga nominalmente su lugar en el «teatro literario». La obra que-

23. Se trata de las páginas 352-354 del tomo I y de las páginas 658-659 del tomo II, correspondiente al capítulo de *Addenda et corrigenda*.

vediana se presenta completa desde muy pronto, pero, en un segundo término, se somete a una lista, a un *canon*, en sentido estricto, a una catalogación, incluso con la incorporación de aquellas obras perdidas o al menos extraviadas por lo que podríamos llamar en modo retórico la negligencia del tiempo. Esta cuestión no es poco relevante: la fama de Quevedo se construye no solo con la numeración y el catálogo de su obra sino con la indicación precisa de lo que falta. Esta cuestión, la inacabada búsqueda de su verdadero *opus magnum*, será materia, idealizadora si se quiere, de su prestigio.

La entrada de Nicolás Antonio, que ocupa apenas tres páginas, si contamos la *addenda*, refuerza una serie de elementos del imaginario quevediano. Su pertenencia al estado nobiliario y cortesano, su condición de *homo politicus*, su servicio a la corona. Sobre su literatura, la dicotomía omnipresente entre lo jocoso y lo serio se convierte en tópico desarrollado con especial insistencia. Puede llamar la atención en el texto de la *Biblioteca Hispana Nova* su escasa preocupación por señalar su naturaleza religiosa. Es más: resulta llamativa la precisión de que no tuvo interés Quevedo en pertenecer a una escuela o profesar una orden religiosa determinada, sino la de poder elegir de ellas lo que más pudiera enriquecerle. Es observación emparentada con la diversidad de sus conocimientos, pero no deja de parecer extraña, habida cuenta de la particular obsesión de su sobrino Aldrete por colocarlo como humanista cristiano, de honda preocupación estoica.

Las ediciones del primer tercio del siglo XVIII

En 1702 se publica en Barcelona una edición promovida por la *Academia de los Desconfiados*. En cinco tomos, la edición en la imprenta Surià respeta las divisiones antiguas, pero ofrece un cuidado especial en su presentación: 1. Obras; 2. Parte segunda; 3. *Política de Dios*; 4. *Parnaso* (a cargo de Rafael Figuerò); 5. *Las tres musas.* Hay una reedición en 1703, pero lo interesante se halla en la dedicatoria del fraile mercedario Miguel Zugarramurdi, Catedrático de Teología. Aunque la principal finalidad de tal discurso es el de ponderar la excelencia de la Academia, no deja de llamar la atención el elogio extraordinario a Quevedo, al que aleja del *Parnaso* gentil para convertirlo en parte de la bóveda celeste: con las marcas particularmente profundas de la hipérbole, las alabanzas de fray Zugarramurdi parecen continuar la iconografía etérea de la edición de Foppens, en una especie de *ascensus ad caelos* que se va conformando a lo largo del siglo XVII:

> Ya en la primera página acecha en lo grave, nervioso y elocuente del estilo, todo el primor de la mano, de la pluma y del ingenio. Libro se llama el Cielo en las divinas letras: *complicabuntur sicut Liber Coeli*. Y es libro, sobre tan hermoseado de planetas y luceros, tan misterioso, que por la hoja transparente del primer Orbe ya se traslucen en el octavo firmamento los caracteres de su gran sabiduría, con que toda la armonía que halló Pitágoras en el Libro de los Cielos renace en estas *Obras* con la armonía de sus cláusulas, que hacen a estos libros plectros de elocuencia.

> Mire el curioso con perspicacia todas estas *Obras* y hallará que así en lo jocoso como en lo circunspecto ostenta lejos de tan altos fines que eleva al entendimiento, con el desengaño de las defectibilidades del mundo, a la cumbre indefectible de la más superior Esfera, pues sin presunción de altanero Babel, frisan con el Cielo sus nobles documentos.
>
> Si la lengua elocuente deste grande asombro de Sabiduría (Don Francisco de Quevedo) se mira, se hallará que no prueba la nobleza de sus conceptos de la genealogía del barro torpe sino del solar alto de los Cielos.
>
> Destinolo la Divina Providencia para participante de las luces del más soberano Astro, pues supo unir la elocuencia del sol con los vuelos de su pluma y partos discretos de su lengua […] porque su lengua, sus escritos y su pluma son alas que nos remontan a la esfera de la luz y al trono del desengaño.

El estilo hiperbólico del fraile mercedario no debería ocultar la figuración santificadora de Quevedo en este preliminar que intenta resaltar la excelencia de la, por otro lado, efímera Academia barcelonesa, disuelta tras los episodios de la Guerra de Sucesión española.

En 1713 el editor Manuel Román publica seis tomos en la imprenta de Herederos de Gabriel León, con estos títulos: *Primera parte*, *Segunda parte*, *Vida y Obras posthumas*, *Política de Dios*, *Parnaso* y *Las tres musas*. En esta edición, expurgada ya según el dictado del índice de 1707, el censor Juan Manuel de Arguedas se extiende con el recuerdo de los episodios que el sobrino de Quevedo ya había contado como ejemplo de estoicismo y de fortaleza ante las adversidades de su tío, con especial celo religioso ante la muerte, así como su conducta intachable en los asuntos terrenales al negar sobornos y deslealtades con la corona. Arguedas recuerda también, en un claro resumen y paráfrasis del texto de Pedro Aldrete, la decisión de Quevedo de depurar su obra poética para que predomine la voz religiosa y ejemplar de sus escritos. No deja tampoco de celebrar este fenómeno de autocensura —con la quema de algunos escritos y el sometimiento voluntario al Tribunal de la Inquisición—, al calor tal vez del expurgatorio cercano de 1707. Tales aplausos conducen a la misma senda trazada durante el siglo XVII de situar a Quevedo en una corona, si no sacra, al menos merecedora de un lugar próximo o semejante, como el propio censor señala con particular admiración:

> No es lo maravilloso que un amigo secular y discreto escriba con desengaño a eclesiásticos doctos y piadosos sino que un caballero noticioso de cuantos gracejos y chistes revolvió su tiempo pueda correr la pluma con tan feliz vuelo en materias tan altamente sagradas que muchos prácticos en la contemplación no las supieran explicar con tanta delicadeza y tanto fruto para las almas.

En 1716 se reeditan *Las tres últimas musas castellanas*. En 1720 sale reedición del tomo tercero correspondiente a la *Vida y Obras posthumas* a cargo de Martínez de Casas. En 1724 vuelven a publicarse los seis tomos de la llamada «edición del León», pero en este caso a cargo del librero Francisco Laso. En 1726, en Amberes, será Verdussen quien decida ampliar los tres tomos de su

edición de 1699 hasta cuatro: dos de prosa, uno con los poemas y otro con la *Vida y Obras posthumas*. De 1729, justo el mismo en que aparece el *Diccionario de Autoridades,* son las colecciones de la Hermandad de san Juan Evangelista y de Alonso de Padilla, en un año especialmente fértil en la producción editorial quevediana. En un periodo de unos 30 años, desde la edición de Amberes de Verdussen de 1699, se computan ocho reediciones de la obra completa de Quevedo: las dos de Barcelona (edición y reedición), las cuatro de Madrid (León, Laso, san Juan Evangelista y Padilla) y las dos de Amberes de Verdussen. En el primer tercio del siglo XVIII, Quevedo es, pues, un autor plenamente canonizado, que además ve cómo su obra completa, reunida poco a poco a lo largo del siglo anterior, se acompaña, a partir de 1713, casi como un integrante más, del relato de su vida que Tarsia había escrito cincuenta años antes, en una muestra fundamental del profundo sentido orgánico del conjunto y, por añadidura, de su eminencia jerárquica en el campo de la literatura española.

En la edición madrileña que aparece en 1720 en las prensas de Juan Martínez de Casas de la *Vida y Obras posthumas*, la dedicatoria de la obra completa de Quevedo va destinada de forma excepcional al propio Quevedo: «pocas veces se habrá visto dedicar las *Obras* de un Autor al Autor mismo que las compuso y estas *Obras posthumas* de Don Francisco de Quevedo, como singulares en todo, es preciso que lo sean». Las razones que aduce José de Horta, el probable librero de esta edición y el redactor de esta singular dedicatoria «a la felix memoria del insigne español»,[24] sitúan la fama quevediana en el mismo lugar santificado que había venido creando el aparato paratextual de las ediciones del siglo XVII y la biografía celebrada de Tarsia. Su ubicación primera en el *Parnaso*, en el año 1648, apenas tres años después de su muerte, refrendada en el aparato efímero que celebraba la llegada de Mariana de Austria, va adquiriendo de forma paulatina rasgos sacros y no es extraño que vaya ocupando su efigie los lugares designados para la santidad:

> El autor es difunto y sus *Obras* son las que viven y vivirán a la eternidad; el autor es muerto al mundo y piadosamente creemos que vive en el Cielo; las obras que acompañan a sus dueños van siguiendo por eterna felicidad o desgracia eterna a quien las hizo: *opera enim illorum sequuntur illos*. *Apoc*, 14. Y *Obras* tan provechosas como estas no nos podemos persuadir que no hayan sido muy bien vistas en aquel tremendo Tribunal de Dios, cuando dejan tanta enseñanza a los que vivimos en el mundo.

La fama que de Quevedo crean los paratextos trasciende el mero universo literario que el parnasianismo puso de moda en la segunda mitad del siglo XVII para convertirse en un autor parangonable a los doctores de la iglesia capaces

24. En las ediciones de estos años se reproduce el texto de José de Horta bajo la firma de los distintos libreros: en la de 1724, son las siglas F.L. (de Francisco Laso); en la de 1729, son las siglas L.H.D.S.J.E., (La Hermandad de San Juan Evangelista), mientras en la otra edición de ese mismo año sale con las siglas J. H. originales.

de ofrecer auxilio moral y piadoso a los que se acercan a sus escritos. Mientras los paratextos difunden esta imagen, los académicos de la lengua, como lectores particulares de Quevedo, irán desmenuzando su creatividad, sacada más que nada de sus obras menores, de sus musas jocosas. El discurso que prepara la recepción de sus escritos intenta ubicarlo canonizado en la esfera celeste mientras las lecturas que buscan describir la lengua que emplea encuentran en su faceta humilde otras formas de construcción del personaje. De esta tensión probablemente nacerán otras formas de construcción de la fama a partir del siglo XVIII: sobre estos años de transición del mundo de los Austrias a los Borbones, con la sanción canonizadora objetivable en los tomos de un nuevo y ambicioso diccionario, el imaginario quevediano ofrece estas marcas complejas en las que conviene detenerse para observar con detalle los matices.

Tabla con las ediciones impresas de Francisco de Quevedo

AÑO	TÍTULO	LUGAR	LIBRERO/IMPRENTA
1648	*Enseñanza entretenida*	Madrid	Pedro Coello/ Díaz de la Carrera
	Parnaso español	Madrid	Pedro Coello/ Díaz de la Carrera
1649	*Primera parte Obras*	Madrid	Pedro Coello/ Díaz de la Carrera
	Parnaso español	Zaragoza	Hospital Real
1650	*La fortuna con seso y la hora de todos*	Zaragoza	Roberto Duport/Pedro Lanaja
	Todas las Obras	Madrid	Tomás Alfay/ Díaz de la Carrera
	Parnaso español	Madrid	Pedro Coello/ Díaz de la Carrera
1651	*La hora de todos*	Zaragoza	Pedro Escuer/ Juan de Ybar
	Virtud militante	Zaragoza	Roberto Duport/ Pedro Lanaja
1655	*Política de Dios*	Madrid	Pedro Coello
1658	*Parte primera de las Obras*	Madrid	Mateo de la Bastida/ Melchor Sánchez
	Parte segunda de las Obras	Madrid	Mateo de la Bastida/ Melchor Sánchez
1659	*Parnaso español*	Madrid	Mateo de la Bastida/ Pablo de Val
1660	*Parnaso español*	Madrid	Mateo de la Bastida/ Pablo de Val
	Obras	Bruselas	Foppens
1661	*Poesías*	Bruselas	Foppens
	Epicteto y Focílides	Bruselas	Foppens
1662	*Política de Dios*	Madrid	Mateo de la Bastida/ Díaz de la Carrera
1664	*Parte primera de las Obras*	Madrid	Mateo de la Bastida/ Melchor Sánchez
	Parte segunda de las Obras	Madrid	Mateo de la Bastida/ Melchor Sánchez
1666	*Política de Dios*	Madrid	Mateo de la Bastida/ Imprenta Real
	Política de Dios	Madrid	Mateo de la Bastida/ Pablo de Val
	Virtud militante	Madrid	Mateo de la Bastida/ Pablo de Val
1668	*Parnaso español (Amuso Cultifragio)*	Madrid	Mateo de la Bastida/ Melchor Sánchez
1669	*Obras*	Bruselas	Foppens
1670	*Las tres musas castellanas*	Madrid	Mateo de la Bastida/ Imprenta Real
	Obras (primera parte)	Bruselas	Foppens
	Obras (segunda parte)	Bruselas	Foppens
	Poesías (tercera parte)	Bruselas	Foppens
1671	*Las tres musas castellanas*	Bruselas	Foppens
1679	*Sueños y discursos*	Perpiñán	Breffel
1687	*Parte primera de las Obras*	Madrid	Martín Redondo/ González de Reyes
	Parte segunda de las Obras	Madrid	Martín Redondo/ González de Reyes
1699	*Obras (tres tomos)*	Amberes	Verdussen
1700	*Providencia de Dios*	Zaragoza	Pasqual Bueno
1702	*Obras (cinco tomos)*	Barcelona	Surià /Figueró (*Parnaso*)
1703	*Parnaso*	Barcelona	Surià/ Figueró
1713	*Obras (seis tomos)*	Madrid	Gabriel de León/ Manuel Román
1716	*Las tres musas castellanas*	Madrid	Gabriel de León/ Manuel Román
1720	*Vida y Obras posthumas*	Madrid	José de Horta/ Martínez de Casas
1724	*Obras (seis tomos)*	Madrid	Laso/ Juan de Ariztia
1726	*Obras (cuatro tomos)*	Amberes	Viuda de Verdussen
1729	*Obras (seis tomos)*	Madrid	H. de s. Juan Evangelista/ A. Sanz
	Obras (seis tomos)	Madrid	Alonso de Padilla
	Vida y Obras posthumas	Madrid	José de Horta/ Juan de Sierra
1729	*Obras*	Madrid	Alonso de Padilla

Bibliografía

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «La 'erudición ingeniosa' de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 7 (2003) 147-189.

Crosby, James O., «La versión manuscrita de *La hora de todos*», *La edición de textos: Actas del I Congreso de Hispanistas del Siglo de Oro,* Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, Londres, Tamesis Books, 1990, 31-41.

Dadson, Trevor J., «La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII, *Bulletin Hispanique*, 113.1 (2011), 13-42.

Escobar Borrego, Francisco J., «A vueltas sobre la tradición retórica en Francisco de Quevedo: la España defendida como monumento propagandístico y de canonización (con un excurso sobre la pervivencia de Quintiliano)», *La Perinola,* 16 (2012), 165-185.

García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009a.

— (ed.), *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009b.

Gutiérrez, Carlos (ed.), Monográfico de *La Perinola,* 15 (2011).

Martinengo, Alessandro, «La *Vida de Quevedo* de Paolo Tarsia: *discours et récit*», *Homenaje a Quevedo. Acta de la II Academia Literaria renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, 59-68.

Moll, Jaime, «El proceso de formación de las *Obras completas* de Quevedo», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1980, 321-330.

Noticia del recibimiento y entrada de la reina nuestra señora doña Maria Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid (1650).

Rey, Alfonso (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, Támesis, Londres, 1992.

Rojo, Guillermo, «Análisis cuantitativo de las citas del *Diccionario de Autoridades*», *Boletín de la Real Academia Española*, 94/209 (enero-julio 2014), 137-196.

Schwartz, Lía (ed.), Francisco de Quevedo, *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* en Alfonso Rey, dir., *Obras completas en prosa de Quevedo,* vol. I, t. II, Madrid, Castalia, 2003.

Tarsia, Pablo de, *Memorial a la Católica y Real Majestad el Rey Felipe IV,* s.l, s.n, s.a. (1652)

—, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. facsímil de la edición de 1663, reproducción cuidada por Melquíades Prieto Santiago y prologada por Felipe B. Pedraza, Madrid, Ara Iovis, 1988.

Vélez Sainz, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006.

La transmisión del Renacimiento cultural europeo en China. Un itinerario por las cartas de Alessandro Valignano (1575-1606)

Giuseppe Marino
Fudan University. Department of Spanish Studies
g.marino1982@gmail.com

Recepción: 26/08/2016, Aceptación: 25/01/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
Alessandro Valignano es la clave para comprender la entrada de los jesuitas Michele Ruggieri y Matteo Ricci en el Imperio Ming. Gracias a su intuición y a la experiencia adquirida en la misión de Japón, Valignano tomó consciencia de lo importante que era aprender chino como condición *sine qua non* para acceder al interior del territorio oriental. El Visitador de la India, como así se conocía a Alessandro Valignano, fue la primera autoridad de la misión de China y el verdadero fundador de esta empresa. Sin embargo, la relación de este con la tierra de Confucio fue considerada simplemente desde un punto de vista general o, al contrario, tan específicamente que dicha concomitancia se redujo a unas pocas anécdotas históricas.

Este artículo tiene como objetivo localizar y considerar algunas fuentes europeas desconocidas hasta ahora sobre el padre Visitador de los jesuitas, así como sus opiniones y su organización de la misión de China durante los siglos XVI y XVII. Además, el estudio analiza las fuentes primarias, que van desde el primer contacto de Valignano con China hasta su gran objetivo de solicitar una embajada romana para el emperador chino (1588-1603), y su relación con Matteo Ricci.

Palabras clave
Valignano; China; misión; jesuitas; embajada

Abstract
The transmission of the European cultural Renaissance in China: A journey through the letters of Alessandro Valignano (1575-1606)
Alessandro Valignano is key to understanding the entry of the Jesuits Michele Ruggieri and Matteo Ricci into the Ming Empire. His insight and experience of the mission in

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.232

Japan made him aware of the importance of mastering the Chinese language as a *sine qua non* for gaining access to the Middle Kingdom. The Visitor of the mission was the prime authority of the China Mission and the true founder of this enterprise. Nevertheless, relations between Valignano and China were either considered from a generic point of view or, conversely, in such detail that they had been reduced to a few specific circumstances. This article aims to locate and consider some unpublished European sources about the Father Visitor of the Jesuits, Alessandro Valignano, and his opinions and organization of the China Mission during the sixteenth and seventeenth centuries. The study concentrates on primary sources ranging from Valignano's first contact with China to his grand plan of a Roman Embassy to China (1588-1603), while also examining his relationship with Matteo Ricci.

Keywords
Valignano; China; mission; Jesuits; embassy

A Mark Mir

El primer estudioso que bosquejó las líneas de investigación precursoras acerca de Alexandro, modernamente Alessandro,[1] Valignano, o quizá Valignani (Bernard 1938: 378-385) (Chieti, febrero de 1539; Macao, 20 de enero de 1606), y la entrada del cristianismo en la China del siglo XVI fue el jesuita Pasquale D'Elia (D'Elia 1941: 124-135). Como un «jefe excepcional» y «hábil estratega», según el estudioso italiano, Valignano persistió en el ambicioso proyecto ideado por san Francisco Javier de derrotar el paganismo en la sociedad china o, dicho de otro modo, instaurar la Iglesia cristiana en la tierra de Confucio. El jesuita trató de conseguir semejante objetivo a través de la asimétrica acomodación o inculturación en Japón de Compañía de Jesús, que, a su vez, estuvo estrictamente

1. En chino 范禮安.

conectada con las acciones de los misioneros que estaban sujetas a las decisiones del poder político local (Hosne 2013: 60).[2] Las pocas veces en las que se ha reflexionado sobre el complicado binomio Valignano y China solo se ha hecho referencia al gran aporte del jesuita italiano en la historia de las misiones en Asia, es decir, la adaptación a las costumbres en la inculturación asiática[3] que todos los misioneros, o casi todos, decidieron adoptar en la empresa.[4] Dicha estrategia supuso un esfuerzo titánico solo justificado por el hecho de la entrada «definitiva» de la doctrina de Cristo en Asia.[5]

El objetivo del presente estudio no es trazar otra bibliografía sobre Alessandro Valignano,[6] sino intentar un acercamiento, lo más detallado posible, sobre su criterio y su organización de la misión china. Para empezar, es necesario tratar de localizar y examinar algunas fuentes europeas todavía inéditas que conciernen a las normas de la tierra de Confucio.[7] El principal motivo es que, pese a que nunca visitó el interior de China y que no tenía ningún tipo de conocimiento del idioma del territorio, Valignano podría ser la clave para entender la entrada de los padres Ruggieri y Ricci en el Imperio Ming en 1583. Por este motivo, es muy significativa la

2. «El resultado paradójico fue que la labor enérgica e imaginativa de los Jesuitas en pro de finalidades religiosas contribuyó sin quererlo a la secularización del pensamiento europeo, sentando las bases del pensamiento ilustrado. Si el carácter eminentemente político de la adaptación jesuita a las culturas orientales ayuda a explicar su limitado éxito local, la existencia de un impulso racionalizador con fuertes raíces medievales dentro de la Cristiandad latina permite entender que la posición jesuita tuviera resultados contradictorios: con su aplicación creativa de principios teológicos tomistas y de los recursos de la erudición y de la retórica humanistas, los Jesuitas fueron partícipes de una corriente racionalizadora que les precedía, y que les abocaba a erosionar el elemento agustino dentro del sistema intelectual de la Cristiandad latina» (Rubiés 2005: 280).

3. «La evangelización sistemática de China comienza con el jesuita P. Mateo Ricci. Entró en China en 1583 y hasta su muerte, en 1610, siguió un método de adaptación misionera que produjo frutos admirables. El método de inculturación procuraba adaptar el cristianismo a la cultura y mentalidad del pueblo evangelizado, y adoptar las tradiciones que eran asimilables al cristianismo. Ricci obtuvo gran éxito utilizando tres métodos misionales: 1º La aceptación de las tradiciones y de la cultura china (en concreto, aceptación de ritos o ceremonias en honor de Confucio y los antepasados, y el uso de las palabras «Tien» y «Chang-ti» para nombrar a Dios); 2º La explicación de la religión cristiana y de la filosofía occidental en lengua china (escribe obras clásicas en chino) y 3º El acceso a la Corte imperial, ofreciendo servicio científicos, como recurso para conseguir la predicación del Evangelio en el gran Imperio. Le siguieron otros jesuitas que prolongaron sus métodos de adaptación y de apostolado científico» (Revuelta González 2006: 146).

4. «Non era certo lui che avrebbe voluto "europeizzare" i popoli dell'Estremo Oriente. Egli voleva invece, e con forza, che in tutto quello che è compatibile col domma e con la morale envagelica, i missionari si facessero indiani in India, cinesi in Cina e giapponesi in Giappone. Così pel cibo, per le vesti, per i costumi social, insomma per tutto quello che non è peccato» (D'Elia 1941: 132).

5. D'Elia (1941: 124).

6. Uno de los perfiles biográficos más interesantes sobre Valignano lo realizó el estudioso español Lisón Tolosana (2005: 67-82).

7. No son pocos los investigadores que en las notas biográficas sobre el padre Visitador han ubicado geográficamente Chieti (Abruzos) —ciudad en la que Valignano nació el 20 de febrero de 1539— en el sur de Italia, en la provincia de Nápoles, sin referencia ninguna al Reino de Nápoles bajo la dominación española.

relevancia que tienen sus escritos redactados durante sus distintas estancias en Macao y que hoy quedan todavía por publicar. Curiosamente, fue el mismo Valignano quien afirmaba conocer «alguna cosa de la China y así lo entienden todos los que de ella saben que el haber hasta ahora llegado a esto es cosa que parece sueño y que se puede apenas creer».[8] Asimismo, el jesuita en su *Historia del principio y progresso de la Compañía de Jesús en las Indias Orientales* (1542-1564) afirmaba lo siguiente:

> El reyno de la China es tan diferente de todos los demás reynos y naciones que hay en todo este Oriente, assí en la qualidad de la gente y sus costumbres, como en la qualidad y fertilidad de la tierra, que no tiene quasi nenguna semejança con los otros, mas a todos excede; y es la cosa más principal y más rica que hay en todo el Oriente; y paréscese mucho en algunas cosas con la riqueza y hartura de nuestra Europa y en muchas le excede.[9]

La mayoría de la información general acerca de China le fue proporcionada por los jesuitas que habían conseguido tener acceso al interior del territorio, a saber, Ruggieri y Ricci. En tres capítulos de su *Historia* (26-28), Valignano describió las cualidades, las costumbres, la religión y el estado político chino de forma muy detallada; en ellos, destaca cierta fascinación del Visitador por el «ingenio y prudencia natural» de la población autóctona.

La *Historia* del Visitador fue publicada por Josef Wicki en 1944 y —como evidenció el profesor Manel Ollé— fue originariamente escrita en castellano antes de ser traducida al portugués y, sucesivamente, publicada a otros idiomas.[10] Es muy difícil conocer la relación entre este escrito y otras cartas enviadas por los jesuitas en esta época. En el pasado, los estudiosos Wicki y Donald T. Lach (Lach 1965: 802) señalaron conexiones textuales entre los tres capítulos que Valignano incorporó en la *Historia* con una misiva enviada por Matteo Ricci en 1584 a Juan Bautista Román. Sin embargo, pese a las similitudes de las descripciones narradas, la abundancia de información proporcionada por Michele Ruggieri y Francisco Pasio, junto con otros jesuitas de la época que recogían datos de las traducciones de libros chinos, pudieron proporcionar la información al Visitador para la composición de sus primeras descripciones de China (Ollé 2008: 48 y 52-53). Esta

8. Goa, 7 de diciembre de 1585. Archivo Histórico de la Compañía de Jesús (en adelante ARSI), *Jap. Sin.*, 10 I, f. 106.

9. Se trascribe la versión que se encuentra en la *Historia del principio y progresso de la Compañía de Jesús en las Indias Orientales* (1944: 214-215).

10. Estos tres capítulos hoy se encuentran manuscritos en la Real Academia de la Historia de Madrid, en la sección «Cortes» 562, ff.519-542, en el documento titulado *Relación del grande Reyno de la China, y de sus calidades, embiada por el Pe Alexandro Valiñano, Visitador de Japón y de la India, de la Compañía de Jesús, en el año de 1584*. Al parecer, fueron redactados en Macao en el año 1584 y también utilizados como fuentes en el libro impreso por Guzmán (1601). Recientemente, el profesor Manel Ollé Rodríguez realizó la transcripción: <https://www.upf.edu/asia/projectes/che/s16/valignan.htm>.

conexión con otros autores pudo ocurrir con otro texto de Valignano, el *De missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam* (Macao, 1590) con los informes del padre Alonso Sánchez escritos en 1585 y 1588 (Ollé 2008: 53). No obstante, lo más importante es la conciencia de Valignano por llevar a cabo una constante actualización del conocimiento acerca de China que ya en 1583 parecía tener:

> […] se han de mudar muchas cosas en los capítulos que tratan de la China, será bien que V.P. no haga en ninguna manera imprimir ni tampoco la primera parte hasta que o de aquí o de Japón yo la tornar a enviar mejor enmendada y revista.[11]

Con todo ello, es obvio que la labor del Visitador fue decisiva para el éxito de Matteo Ricci (Macerata, 6 de octubre de 1552; Pekín, 11 de mayo de 1610). Valignano le conoció en el Colegio de Macerata en 1573, época en la que era rector de la institución jesuita (Malatesta 1991: 51-66). Como han señalado muchos estudiosos, el Visitador apoyó y, al mismo tiempo, guió la misión de la cristianización de China de diversas maneras. Por un lado, eligió a los padres para llevar a cabo el catecumenado, les indicó un camino parecido al seguido en Japón y les dio las directrices adecuadas para realizarlo. Por otro, ayudó económicamente en las instituciones que la Compañía iba fundando poco a poco en el interior del país asiático (D'Elia 1941: 128-129).

Para entender mejor las estrechas conexiones entre Valignano y la misión de cristianización de China, es necesario empezar por su entendimiento y primeras impresiones de dicha tierra, por supuesto indirectas, «per informatione che mi davano et discorso della speculatione como é del bianco al negro»,[12] acerca de esta empresa. Los portugueses llegaron a «Amacao» en el año 1556. El nombre compuesto de la ciudad, que, posteriormente, pasó a llamarse Macao, indicaba una divinidad local «Ama» y «gau» que significaba «puerto» (Fontana 2005: 32). Según Luís Frois, los europeos llegaron por primera vez en 1555 a una isla al oeste de Macao llamada Lampacau. En ella vivían alrededor de 400 portugueses y cinco padres que decían misa en una iglesia edificada rápidamente. Macao, que en esa época contaba con una «rua cercada de grades de madeira, dando acceso a 4 quarteirões» (Basto da Silva 1992: 40 y 50-54) y nada más, llegó a ser cuartel general de los portugueses. Los mercaderes lusos, considerados por los chinos «bárbaros y gente indómita y brava» (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, f. 4), muy pronto tuvieron la exclusividad en el comercio entre China y Japón, pagando los impuestos a la capital, Pekín.[13] En 1601, Valignano entendía la situación en China de la siguiente manera:

11. *Ib.*, p. 54. ARSI, *Jap. Sin.* 9 II, f. 213v. (Valignano 1944: 101*, n. 1).
12. Kuchinotsu, 5 de diciembre de 1579 ARSI, *Jap. Sin.*, 8 I, f. 242.
13. Según D'Elia (1941) tras la llegada de Valignano, Macao contaba con alrededor de 10.000 habitantes.

> Cuanto a lo que toca a la China, primeramente es la ciudad de Amacao que es puerto de la China en que los portugueses tienen un pueblo grande para la contratación que tienen de la India con los chinos. Y de este puerto para Japón se hizo habrá 6 o 7 años un colegio de nuestra Compañía en que de ordinario están hasta cincuenta personas. (ARSI, *Jap. Sin.*, 14 I f. 81)

El 6 de septiembre de 1578, el jesuita italiano llegó por primera vez a Macao tras haber estado algunos años viviendo en la India. En la «Cidade de Madre de Deus» —nombre que los portugueses dieron a Macao— permaneció otros nueve meses antes de partir hacia Japón (Üçerler 2013: 45). Aunque el estudioso D'Elia afirmó que Valignano ignoraba la historia de los monjes nestorianos en China[14] antes de la llegada de los misioneros, el jesuita de Chieti tenía cierto conocimiento previo tanto de Macao como de la llegada de los portugueses y los pasos iniciales de los misioneros en estas tierras. En uno de los primeros documentos que hoy se encuentran en el archivo de la Compañía de Jesús, se observa cómo el Visitador discurrió sobre la ciudad de Macao y la inaccesibilidad del territorio en el interior de China debido a la decisión del rey de prohibir el acceso. El documento se redactó en Goa el 25 de diciembre de 1575 y quizá fueron estos sus primeros comentarios acerca del país:

> Il porto della Cina è una popolazione di portoghesi dove vanno essi et gli cini a contrattare perché il re della Cina non vuole che vadino a contrattare dentro delle città delle suo regno. Tiene ivi la Compagnia e una cassetta con la sua Chiesa et […] ivi ordinariamente tre o 4 di di noi aggiuntando gli portuguesi et alcuni […] dell'altra. […] tiene ivi altra entrata ma vivono di elemosina che gli portughesi [le danno].
> Goa, 25 de diciembre de 1575. (ARSI, *Jap. Sin.* 7 I, f. 306)

El tráfico de la mercadería en Macao estaba controlado por tres procuradores (uno de ellos solía ser un jesuita) que garantizaban una división de los bienes adquiridos en Cantón siguiendo algunas de las reglas establecidas, de manera que todos los mercaderes residentes en la ciudad pudieran obtener ganancia. Por supuesto, los jesuitas también participaban de la venta de la seda con un acuerdo, al parecer, favorable que, posteriormente, fue mejorado por Valignano, ya que garantizaba cada año un porcentaje fijo del producto. Esta iniciativa fue criticada más tarde por algunos miembros de la Orden, pese a la aceptación por el papa Gregorio XIII y, tiempo después, por el general Acquaviva (Fontana 2005: 33).[15]

Asimismo, Valignano siguió muy de cerca la formación del Colegio de Macao, institución que se puso en funcionamiento en diciembre de 1565, época

14. Cf. Malek y Hofrichter (2006).
15. También en Spence (1984: 175-176).

en la que Manuel Teixera, Francisco Perez y André Pinto llegaron a la ciudad (Witek-Reis 1999: 30). Con mucho entusiasmo escribía el 7 de febrero de 1579 acerca de las comodidades habilitadas en el nuevo edificio de la Compañía y del avance de la construcción del colegio:

> A casa de novo fizemos já pela graça de nosso Senhor está acabada e de toda coberta de telhas e ficou mui fermosa e bem assombrada com descobrimentos maiores quem Cochim y de Goa e com dois corredores mui fermosos de […] de largo com refectório e são […] e todas as mais oficinas muitos cómodas e capazes e fica esta casa tal que não se de nem a Chim nem a Baçaim… (ARSI, *Jap. Sin.*, 8 I, f. 219v)

Es emblemática, y muy conocida por los estudiosos, la exclamación que Valignano pronunció probablemente desde la ventana del Colegio de Macao mirando hacia el impenetrable interior de China: «O rocca! O rocca! Quando finalmente ti aprirai al Vangelo?» (Semedo 1667: 253). Sea o no verdad esta referencia del padre portugués Alvaro Semedo, el Visitador, recién llegado a Macao, puso muy pronto su primer proyecto en marcha: aprender lo más rápido posible el idioma para destruir el «bajo concepto que los chinos tienen de toda gente extranjera» (ARSI, *Jap. Sin.*, 14 I, f. 140). Muy pronto entendió que su estudio —otra de sus eficaces maniobras— era condición *sine qua non* para conseguir el acceso a China. Por este motivo, el jesuita italiano organizó desde el primer instante el aislamiento de algunos misioneros de las distracciones diarias para que se dedicaran solo a la práctica del idioma.[16] Además, decidió cuidarlos para que no les faltase nada y, sobre todo, evitarles todo aquello que desviara su atención con el fin de que pudieran centrarse exclusivamente en el estudio y la práctica de la lengua y cultura china.[17] Con todo ello lo que pretendía era aprender rápidamente el idioma para —utilizando sus palabras— «prevenir con el tiempo» que el lenguaje no fuera un obstáculo más en la cristianización de aquellas tierras. Así, el primer jesuita iniciado al idioma chino por el padre Visitador fue el italiano Michele Ruggieri (Spinazzola, 1543 - Salerno, 11 de mayo de 1607), substituto del calabrés Bernardino de Ferraris, primer elegido tras la petición escrita al Provincial de la India, Rodrigo Vicente. Antes de embarcarse para Goa con cinco jóvenes japoneses recién cristianizados que, posteriormente, llevó a Roma, Valignano decidió enviar a Ruggieri junto con el padre Francesco Pasio, pese a que no conociera el idioma chino. Los dos jesuitas llegaron a Zhaoqing entre el 27 de diciembre de 1582 y marzo de 1583, invitados por el *dutang*, el comisionado imperial de la provincia de Guangdong, Chen Rui (Ollé 2000: 114).

16. «Mas el modo que se me ofrece y que a Japón fui encaminando a este que algunos de los más padres aprendiesen muy bien las letras y la lengua de la China, de modo que no solo se pudiesen libremente hablar lo que quisiesen sin de perder intérpretes, mas que también supiesen leer y escribir sus letras para que fuesen de los mandarines temidos por hombres letrados» (ARSI, *Jap. Sin.* 11 I, f. 3v).

17. Como confirmó D'Elia, ya lo escribía en su *Sumario* (Ricci 1942: 157).

Por otro lado, el 15 de abril de 1582, Matteo Ricci recibió la orden de acudir a Macao. El día 26 de ese mismo mes se puso rumbo hacia esta ciudad a la que llegaría unos meses después, el 7 de agosto (Malatesta 1991: 52).[18] Cabe señalar que, en un primer momento, el Visitador quiso llamar a otros cuatro o cinco misioneros e incorporarlos a la expedición. Sin embargo, tuvo que contentarse solo con ayudar a los dos italianos pioneros de la empresa china. Asimismo, Valignano tuvo que correr con los gastos de un «devoto» y reunir a los maestros de chino en la misma residencia de los nuevos estudiantes jesuitas.[19]

Desde el principio, el aprendizaje de la nueva lengua pareció a los religiosos una meta inalcanzable, una empresa desesperada y, sobre todo para Ruggieri, al que le daba la impresión de que era una pérdida de tiempo. En este contexto, su probable incompetencia lingüística tuvo repercusiones a lo largo de su estancia en la tierra de Confucio, que abandonó después de unos años con el fin de poner en marcha la embajada para el emperador de China (D'Elia 1941: 126). Pese a las críticas lingüísticas que recibió por parte del Visitador, según explicaba Pedro Gómez en una misiva el 25 de octubre de 1581, Ruggieri conocía alrededor de 12.000 caracteres de los 80.000 que tenía el idioma chino en aquella época (Moran 1993: 178).[20]

La constante atención que Valignano prestó a la misión china fue directamente proporcional a su preocupación y aprensión por la conversión, por el apoyo que de manera constante solicitaba a las instituciones, tanto a las jesuitas como a las temporales, y por la especial sensibilidad que creía que se debía tener de las costumbres asiáticas.[21] El Visitador en cada misiva fue dejando un apar-

18. En chino: 利瑪竇, Lì Mǎdòu.

19. «Quanto a quel che tocca a questa casa della Cina sta bene accomodata perché si fece una casa molto capace e comoda e si rinnovò la Chiesa et [anche se] non abbia nessuna entrata si possino comodamente sostentare dieci o dodici della Compagnia […] e per il molto che si può fare di servitio a nostro Signore nella conversione della Cina prevenendoci con il tempo come è necessario per imparare una lingua tanto difficile e nova. Ha già tre anni che feci venire il P. Michele Rugeri che in questo tempo ten fatto notabile profitto in quello che impara e quest'anno fece venire il P. Matteo Riccio perché fosse in questa impresa compagno et ambedue vanno con grande fervore imparando et io desidero che altri quattro o cinque fratelli potessero attendere a questo ma non si può far tutto quello che si vole in un tempo ne questa casa può per adesso con tanto carico e questi doi tengono necessità di molte cose per potere andare avanti e perciò gli ho dato le comodità necessarie di abitazione di maestri e della spesa facendoli vivere di un certo modo separati e neanche nella stessa casa perché attendino ai suoi studi e non siano ne li ministeri ordinari di casa occupati con gli altri padri, perché si hanno di far profitto tutto questo necessario e per la spesa ci aiuta un nostro devoto che ha pigliato questa impresa a sua carico, ma perché alle volte può occorrere che i rettori di questa casa non considerano se non il presente…». Macao 17 de diciembre de 1582 (ARSI, *Jap. Sin*. 9 I, ff. 122-122v).

20. La carta se encuentra en: ARSI, *Jap. Sin.*, 8 I, 51v.

21. «Quanto o que toca a segunda cousa da missão da China por quanto para se levar bem diante esta missão não somente se hão de sustentar aos padres que residem dentro na China, mas também se hão de ir criando alguns outros neste colégio aplicados a esta missão para entrar na China quando se oferecesse ocasião, há de procurar grandemente que não somente os padres que estão pola terra dentro sejam bem ajudados e providos mas que também os que os tiverem neste colégio

tado de «actualizaciones» acerca de la delicada tarea de los dos misioneros, así como de la situación del Colegio de Macao, que cada vez adquiría un carácter más independiente y acogedor para otros misioneros. Valignano explicaba detenidamente en sus informes a los superiores cómo los misioneros conseguían ser admitidos por el *tutan*, es decir, el virrey o gobernador de la provincia, y cómo entraron en la ciudad de Xanquin (Zhaoqing) en febrero de 1583, recibiendo el visto bueno también de otros dos gobernadores. De acuerdo con una de las descripciones del Visitador, Zhaoqing no era el mejor lugar de la provincia de Cantón, ni siquiera el principal. Por otra parte, destaca que era una ciudad «muy larga aunque poco ancha como son ordinariamente todas las ciudades de la China» y gobernada por un solo señor. Su importancia se debía tanto a la obligación que los mandarines tenían de visitar al *tutan* que residía allí, motivo por el que estaba bastante poblada, como a la residencia que hicieron allí los jesuitas.[22] El entusiasmo y la positividad inicial de Valignano es palpable en cada carta: «Irse haciendo conocer por la China y ellos reconocer la tierra y poder ir por ella seguramente» fue sin duda el primer objetivo a seguir tras la entrada al interior del país (Goa, 6 de diciembre de 1587; ARSI, *Jap. Sin.*, 10 II, f. 294).

La información que el Visitador enviaba sobre China a sus superiores no la experimentaba él *in situ,* visitando cada lugar como hicieron otros, mas fue sin duda una de las más directas y cercanas a la referida por los padres que vivían en el interior. Prueba de ello es que contestaba todas las noticias que recibía con una misiva. Así, antes de su llegada a Macao, durante su estancia en Goa, Valignano recibió información del jesuita Francisco Cabral, quien en su viaje a Japón pasó por el «puerto de los portugueses».

El jesuita italiano era consciente de que la construcción de la casa y la capilla —según él, «muy frecuentada por los mandarines»— hubiera podido mejorar la conversión de los chinos. Cabe destacar que, por otra parte, siempre animó a sus compañeros a ser cautelosos, prudentes y, quizá, más racionales. Incluso creía conveniente no tener «trato con los portugueses de Macao y mucho menos con los castellanos que a veces van de los luçones allí de los cuales ellos tienen muy grande sospecha» (Goa, 27 de diciembre de 1585; ARSI, *Jap. Sin.*, 10 I, f. 115). El Visitador exhortaba a sus compañeros con el fin de que tuvieran cuidado con sus acciones para no «enojar» a los mandarines y evitar a toda costa una expulsión, que hubiera llevado, inevitablemente, al fracaso de la misión.

---

aplicados a esta missão se afeiçoem a ela e não aprendendo os costumes, língua e letras chinas quanto boamente se puder. Os que vivem pola terra dentro se ande prover dom ordenado que lhe manda». Documento sin fecha (ARSI, *Jap. Sin* 14 II ff. 230-b, 230bv).

22. «En esta ciudad han hecho los nuestros una casa a las buena y acomodada para una pequeña residencia porque es sobradada y tienen una sala so cuatro cubículos, dos de una parte y dos de la otra, y una veranda que está en la fontería de la sala y debajo tienen los mismos aposentos y lo que está debajo de la sala sirve ahora en lugar de iglesia». Macao, 10 de noviembre de 1588 (ARSI, *Jap. Sin*. 11 I, f. 1).

Por su lado, los jesuitas «comenzaban a ser conocidos de los mandarines y hacer algunos cristianos con aplauso sin ser extrañados de ellos». A través de las cartas de Valignano, se observa que tras recibir nueva información sobre el progreso de la religión cristiana en Zhaoqing, el Visitador decidió despachar a otros padres para la misión de China[23]. El jesuita italiano optó por el padre Duarte de Sande, superior de la misión y prefecto de los estudios en el Colegio de Goa (D'Elia 1941: 129), y a Antonio de Almeida como posibles apoyos para Ruggieri y Ricci.

Debe señalarse, por otra parte, las muchas dudas que atemorizaban a los jesuitas acerca de la posibilidad de no conseguir el acceso al interior de China. Quizás, una de las mayores preocupaciones del Visitador fuera la «intrusión» de los franciscanos en Asia, una inquietud que le persiguió en particular en la misión de Japón y por la que llegó a escribir su famosa *Apología* (Valignano 1998). Así, el 7 de diciembre de 1585, desde la residencia de Goa, Alessandro Valignano confirmaba: «solo una cosa me da alguna mala espina en el corazón […] y es que este año volvió aquí un fraile descalzo llamado fray Martinho Ignacio pariente de nuestro santo padre Ignacio de Loyola». Por aquel entonces, una carta del rey permitió a los descalzos obtener el permiso necesario para intentar la empresa en China.[24] En todo caso, este propósito de los frailes —según opi-

23. «De la China también supimos que fue nuestro Señor servido, que el medio que se tomó ahora seis años de determinar al padre Rogerio con otro compañero, que de propósito estudiase la lengua china, no salió de balde porque finalmente alcanzaron de ser admitidos en la China, en una ciudad principal llamada Xanquin, de la provincia de Cantón, adonde reside el virrey o gobernador de la provincia que llaman *tutan* y con su licencia que fue ya confirmada por tres *tutan* que en este tiempo se mudaron; después que yo de allá partí, hicieron una muy cómoda casa con su capilla, la cual es muy frecuentada los mandarines e hicieron ya cristianos dos personas honradas e principales y otras se catequizaban y pedían el santo bautismo y aunque ellos conforme al orden que yo les dejé procedían con mucho tiento en hacer cristianos para no causar alguna revuelta con la cual fuesen excluidos de la China hasta ser en ella conocidos y confirmados. Todavía, con estos dos que se hicieron, no tomaron ningún enojo los mandarines, antes algunos de ellos dieron el parabién a los convertidos y a los mismos padres, diciendo que holgaban que un hombre tan conocido como era uno de ellos que estaba para ser luego hecho mandarín, se convirtiese y que otros muchos también se conversarían y este después de convertido se fue a la corte de Pekín para tomar la dignidad de mandarín que esperaba y porque también estas nuevas fueron a V.P. por las mismas vías no me alargo en las escribir; mas solo digo que son tan buenas y felices que aún en un cierto modo no las puedo creer aunque con ciertas y las tengo por cartas de los mismos padres y del padre Francisco Cabral que los fue visitar de Amacao y porque así del Xanquin como de Japón pedían padres. Hacemos lo que podemos para enviar algunos, y aunque desacomodados diversas casas y colegios de esta provincia, no hubo remedio y mandaremos seis padres de los cuales dos van para Xauquin y cuatro a Japón. Son los padres Duarte de Sande, que fue rector de Baçain, profeso de cuatro votos que ahora leía teología y con perfecto de los estudios en el colegio de Goa y por ser hombre de muchas partes y de prudencia y virtud lo escogimos para superior de esta misión de la China; los otros son el padre Pedro Crasso y el que estaba por ministro en Baçain y el padre Francesco Mongavero, que estaba en la Costa de Travancor…». Goa, 1 de abril de 1585 (ARSI, *Jap. Sin.* 10 I, f. 25).

24. «Vino este padre por custodio de los frailes descalzos que están en Macao y con licencia de su Majestad para intentar esta impresa de la China, aunque en la misma carta que trajo de

naban los jesuitas «insensato y peligrosos»— pareció fracasar repentinamente. La responsabilidad de este resultado adverso fue atribuida al fray Martinho por actuar «sin razón y sin prudencia»;[25] mas el principal temor de Valignano era que el religioso portugués y otros seis compañeros pudiesen echar a perder aquel «sueño que se puede apenas creer», a saber, la aceptación en tierra china.

Tras la segunda estancia del Visitador en Macao, que según relató Ricci fue desde el 9 de marzo hasta el 31 de diciembre de 1585, Valignano comenzó a ocuparse con más esmero de la misión de China (Malatesta 1991: 52). Para ello, el italiano tomó la notoria decisión de introducir a los jesuitas como «hombres letrados que habían venido de lejos a la fama que había de la sabiduría y letras de la China». Bajo esta premisa, el Visitador utilizó esta estratagema que, desde su punto de vista, era esencial para mantener el «pequeño postigo a su Santo Evangelio»[26] en aquellas tierras. En tales circunstancias, el primer paso a seguir fue el de mandar a traducir al chino escritos necesarios como el *Decálogo*, el *Padrenuestro*, el *Avemaría* y, probablemente, el *Credo* (D'Elia 1934: 194). En este sentido, se comprende que, unos años antes, Michele Ruggieri sintió la necesidad de escribir un libro de apologética para relacionarse con los «paganos» (D'Elia 1934: 196) tras su llegada a Macao en julio de 1579. La obra fue compuesta por el italiano en 1585 y se tituló *Catechismus R.P. Michaelis Rogery*;

S. Majestad el virrey sobre esto, venía una cláusula en que decía que le ayudase para que entrase en la China; mas por cuanto el principal cuidado de la conversión de los infieles de aquellas partes del sur, estaba encomendada a los padres de la Compañía que iban prosiguiendo la conversión con mucho provecho, era su voluntad que de tal manera se favoreciese la entrada de los frailes, que de ninguna manera se causase estorbo a los dichos padres de la Compañía, los cuales quería que fuesen en esto ayudados, que por esto se guardase la orden que el año pasado le tenía dado. Esta era la cláusula de dicha carta y la orden que el año pasado dio acerca de los mismos frailes, que de ninguna manera fuese a Japón ni a las partes de la China a do los padres de la Compañía estaban. Pésole mucho […] la ida de este fraile para aquellas partes, segundo el mismo me dijo […] y que se quisiese entrar en la China fuesen a otra provincia, y les aconsejó que sería mejor esperar en Macao. La respuesta de S. Majestad al cual me dijo […] lo que sentía que era que ya que los padres tenían dado ahí tan bien principio no convenía que fuesen por ahora ahí otros frailes, aunque para la mucha [suspición] que tienen los chinos no se puede esperar de esto sino daño…». Goa 7 de diciembre de 1585 (ARSI, *Jap. Sin*. 10 I, f. 106).

25. «[…] y a los frailes fueran allá, aunque su Majestad ordenó el contrario, como también contra orden de S. Majestad y del virrey, intentaron también de entrar en la China y fueron presos, y echados de los mandarines, mandándoles que nunca más volvieron allí y azotándolos cruelmente en su presencia el intérprete que traían y poniendo en muy grande peligro la misión de los nuestros y todos los portugueses que estaban en Cantón y sobre esto escribió la ciudad de Amacao al virrey muy grave y pesadamente contra los frailes; y el virrey está muy sentido de ellos por hacer contra el orden que él les dio y si yo no me prestara en escribir a los nuestros que estaban dentro de la China que ni por mal ni por bien trataré con los frailes si fuesen allá, por no hacer sospechosos a los mandarinos, fácilmente se perdiera la dicha misión y el bueno del fraile Martino Ignacio que es el que revuelve todo esto». Goa, 6 de diciembre de 1587 (ARSI, *Jap. Sin*, 10 II, f. 294. También en ARSI, *Jap. Sin*, 11 I, f. 1v).

26. Lo vuelve a repetir en una carta desde Goa, 19 de enero de 1586 (ARSI, *Jap. Sin*. 10 I, ff. 147-147v).

más tarde, se tradujo al chino bajo el título *T'ien-chu shih-lu* (Chan 2002: 96). Este último escrito es un tratado «en que se declaraba la sustancia de adorar y finalmente de la creación y modo de nuestra redención y de todo lo demás que servía de creer y hacer para alcanzar otra vida» (Goa, 27 de diciembre de 1585; ARSI, *Jap. Sin.*, 10 I, ff. 114v-115).

Los regalos y la vestimenta fueron el elemento insustituible para la adaptación promulgada por Valignano y sirvieron para que «fuesen conocidos por letrados y tratados como naturales de la China»:

> […] y con esto juntamente llevaron un reloj, una esfera y un mapamundi que también hicieron con letras de la China y vistiéndose al modo de los chinos con unas opas y mangas largas y bonetes de cuatro cantos de la manera que usan algunos de sus letrados. Presentaron estas cosas a los mandarines con los cuales comenzaron a tener entrada con que algunos de ellos y alcanzaron nombre de grandes letrados y por medio de ellos tuvieron entrada con el *tutan* que entre ellos es el supremo mandarín y virrey de la provincia de Cantón y de otra puerta y diciéndole la profesión que hacían y el intento que tenían de vivir y morir entre los chinos.[27]

Siendo las cosas así, es evidente que el segundo paso de su tan conocida y *controvertida acomodatio* (Rubiés 2012: 33-61) fuera adoptar un traje más acorde con la costumbre china, una problemática a la que se enfrentó también en Japón (Hosne 2013: 61). Pero en China, la orden imperial no permitía a las diferentes clases sociales «mudar o vestir de otra manera». De modo que los jesuitas, después de fracasar en el primer intento de utilizar el hábito de los religiosos chinos, considerado como «harto bajo y vil» (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, f. 7), decidieron utilizar el traje tradicional empleado por los mandarines. Esta decisión suscitó no pocas críticas a las que el Visitador se enfrentó en varias ocasiones.[28] El motivo de tomar esta decisión lo expresó unos años más tarde de la adaptación, el 21 de octubre de 1600, en Nagasaki: los bonzos chinos fueron «tenidos de los mandarines en bajísima cuenta».[29] Así que los padres acordaron el siguiente cambio:

> […] determinamos que los nuestros no rapasen las barbas ni cortasen los cabellos ni truxessen mas trajo ninguno de bonzos ni tuviesen tal nombre y que en su lugar tomasen el vestido y nombre de letrados que profesan enseñar las cosas de la otra

27. *Ib.*, f. 114v.

28. «Y cuanto a lo que dicen que dejamos nuestros cristianos y tomamos otros nombres extraños y gentilicios, es tan grande falsedad que ni sé cómo ni dónde la pudieron imaginar, si no fue por las mismas razones por que nos llaman herejes y temerarios como V.P. verá en las respuestas que dieron». Macao, 30 de octubre de 1588 (ARSI, *Jap. Sin.*, 10 II, f. 227v).

29. Más tarde afirmó: «Ahora después que tomaron hábito y nombre de letrados, son tratados con tanto respeto de todos los mandarines como si fueran sus iguales. Especialmente el padre Matheus Ricio es muy visitado y honrado en Pekín de todos los mandarines honrados». Macao, 12 de noviembre de 1603 (ARSI, *Jap. Sin.*, 14 I, f. 140).

> vida, dejando crecer las barbas y trayendo el cabello crecido hasta las orejas de la manera que hacen los nuestros en Alemania. (ARSI, *Jap. Sin.*, 14 I, f. 38)

Valignano describió con todo lujo de detalles el traje de los letrados como una vestimenta:

> […] cumplida a la manera de los que en la India llaman *catabiras* que es abierta toda adelante y atando parte bajo de un lado las puntas de ella con una [cinta] la tornan a cubrir con las otras puntas atado con el otro lado y tienen unas mangas largas. (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, f. 7)

Su descripción del bonete típico de los chinos fue aún más exhaustiva y la comparó con la usanza europea: «era de cuatro cantos de la misma manera que se usa en España que son más altos de los que usamos en Italia y aún estos tienen mayor altura que los que se usan en España» (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, f. 7).[30]

Según parece, los religiosos autóctonos solo se tuvieron en cuenta a modo de «pasatiempo y recreación» de los mandarines, quienes hacían banquetes en sus casas y los azotaban por cualquier motivo. En este contexto, los misioneros se vieron obligados a poner a disposición de los mandarines su residencia en Zhaoqing por estar «sujeta a este enfadamiento», y a preparar las ceremonias necesarias para agasajar a los mandarines y ser muy complacientes con ellos sobre las «cosas curiosas» que captaban su atención.[31] Como subrayó Gernet, además de la adaptación al medio de los letrados, los jesuitas intentaron «impresionarlos con las ciencias de Europa» (Gernet 1989: 34). Según el Visitador, debido a la actitud de los mandarines, los primeros años en Zhaoqing no fueron nada fáciles para los jesuitas que «padecían muchas deserquietaciones y distracciones» (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, f. 1v). Los chinos consideraron a los misioneros hombres ricos, tanto por la cercanía de los jesuitas con los mercaderes portugueses como, según Valignano, por la «miseria y escasez en el modo de vivir».[32] Del mismo modo, los padres de la Compañía y el Visitador advirtieron que los mandarines no respetaban ni tenían en «cuenta de sus sacerdotes y padres», como también

30. «Mas porque todo el paño de la China es como entre nos paño de lino, aunque es aquí de algodón, siendo de cualquier color, también es muy bajo y para los nuestros será aun […] más desconveniente y si se han de meter alguna manera de autoridad religiosa, parece necesario ahora vestir alguna [pieza] de seda de la China que valen aquí muy baratas y son muy convenientes a todos de color prieto o de color rojo muy obscuro que nosotros llamamos a Roma pavonazo oscuro, que va a ser casi prieto y esto así lo dicen los padres que sabían las costumbre de la China» (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, f. 7).

31. «[…] los mandarines saben que los padres tienen alguna cosa curiosa, o de estima, luego la piden y desean y porque dependemos tanto de su favor, es necesario dárselas» (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, f. 1v).

32. *Ib.* f. 2v.

ocurría en Japón.[33] El motivo principal era la gran atracción de los chinos por la filosofía moral y sus «libros antiguos que tratan buenas cosas para la vida política», es decir, *Los cuatro libros* de Confucio,[34] que les hacía reacios a cualquier otro tipo de fe.

En un documento sin fecha redactado en Macao y titulado *Os avisos seguintes são somente para o Reitor do Colégio*, Valignano reflexionó de manera clara y precisa acerca de la conveniencia de adoptar el «nome de letrados» para ser más tenido en cuenta por los mandarines.[35] Otra forma de intensificar y justificar el asentamiento al hábito chino fueron sus narraciones intercaladas en algunas de las misivas relacionadas con China, en las que incluyó «célebres» episodios como demostración de los avances de la cristianización en aquellas tierras. Entre otras, Valignano mencionó una de las primeras historias de conversión al cristianismo chino, la anécdota de Paulo[36] (Xu Guangqi, 1562-1633), el gran secretario del

33. «[…] en Japón fue otra cosa, porque los bonzos en todas las sectas tenían entre sus naturales suma de autoridades y así bastaba en Japón saberse que los nuestros eran padres y bonzos para ser con ancha cortesía y respeto tratado y les podían libremente hablar» (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, f. 2v).
34. «De tal manera que entre ellos el ser sacerdote y padre es uno de los más abyectos y viles oficios que hay entre ellos» (ARSI, *Jap. Sin* 11 I, f. 1-1v). Meynard (2015); Confucio (1963).
35. «Porque os bonzos da China são tão abatidos e tidos em na conta dos mandarins que os nossos com este nome de bonzos ficam perdendo muito crédito e reputação parece que será melhor ter por algum tempo nome de letrados que bonzo pelo qual parecem bem e conveniente não ir rapados como não os bonzos puderam os que estiverem pola terra dentro fazer crescer as barbas e também o cabelo até ao velha de maneira que costumavam os portugueses no tempo antigo, e agora não os nossos padres em Germania» (ARSI, *Jap. Sin* 14 II, f. 230).
36. «E hízose en este tiempo tan capaz que entendió muy bien todo lo que estaba escrito por diálogo aquel catecismo. Y como era buen letrado en las letras de los chinos [arridó] mucho a los padres reducir a perfección el catecismo, el cual, después de bien examinado, lo hicieron luego imprimir en lengua china. Él se bautizó y se fue a la corte a tomar el grado de mandarín con intención de pasar por su tierra a catequizar luego su mujer e hijos y bautizarlos y dar en la corte nuevas y razón de tan singular doctrina y llevó para dar los mandarines algunos de los dichos catecismos. Quísose llamar Paulo, y será nuestro Señor servido de comunicar a este hombre alguna cosa del espíritu de São Pablo para hacer en la China muchos servicios y lo que es más para estimar que sabiendo los mandarines que estaban en aquella ciudad que este se había bautizado, no solo no lo tomaron mal ni estorbaron que no se hiciese, mas antes lo loaron, y muchos de ellos fueron a los padres a darles el parabién por haber alcanzado por su discípulo un hombre tan letrado. […] E hízose en este tiempo tan capaz que entendió muy bien todo lo que estaba escrito por diálogo aquel catecismo. Y como era buen letrado en las letras de los chinos [arridó] mucho a los padres en reducir a perfección el catecismo, el cual después de bien examinado lo hicieron luego imprimir en lengua china. Él se bautizó y se fue a la corte a tomar el grado de mandarín con intención de pasar por su tierra a catequizar luego su mujer e hijos y bautizarlos y dar en la corte nuevas y razón de tan singular doctrina y llevó para dara los mandarines algunos de los dichos catecismos. Quísose llamar Paulo, y será nuestro Señor servido de comunicar a este hombre alguna cosa del espíritu de São Pablo para le hacer en la China muchos servicios y lo que es más para se estimar que sabiendo los mandarines que estaban en aquella ciudad que este se había bautizado, no solo no lo tomaron mal ni estorbaron que no se hiciese, mas antes lo loaron de eso, y mucho de ellos fueron a los padres a darles el parabién por haber alcanzado por su discípulo un hombre tan letrado» (*Ib.*, ff. 114v-115).

Imperio que guió la gran reforma china y que fue autor de varias traducciones de libros científicos occidentales y de un importante tratado sobre la agricultura (Jami, Engelfriet y Blue 2001: 1).

El Visitador recogió varios episodios de conversión que tuvieron lugar en diferentes situaciones[37] y de distinta tipología, gracias a los testimonios que sus compañeros le enviaban. Los padres asentados en China comprendieron que los mandarines —burócratas y, a la vez, estudiosos «distintos por grados conforme a los oficios y dignidades» (ARSI, *Jap. Sin*. 11 I, f. 1v.)— eran difíciles de iniciar a la doctrina cristiana debido a su índole de «sospechosos y percatados en su gobierno». Conforme a los escritos de Valignano, los mandarines eran a menudo «contradictores» y, por tanto, no solo desconfiaban de la fe y la labor de los jesuitas, sino que incluso llegaron a sobornar a la gente para desacreditar a los padres.[38] Atendiendo a las palabras del Visitador, los altos funcionarios chinos menospreciaban a los jesuitas, los tenían con «tan bajo foro» ignorándoles, sin hablarle ni para bien ni para mal (ARSI, *Jap. Sin*. 11 I, f. 2v). En cambio, según los jesuitas, los mandarines tenían muchos prejuicios y, al mismo tiempo, eran «miedosos de no perder sus oficios»; por ello, huían de tener algún tipo de contacto o conversación con los forasteros (ARSI, *Jap. Sin*. 11 I, f. 1v). En uno de sus largos escritos, el Visitador criticó con profusión a los mandarines por su actitud, por ser «intratables e inconversables», y por hacerse «adorar como dioses». Tras varios intentos, los misioneros fueron captando la manera correcta de tratar con ellos, dirigiéndose a ellos con «toda la honra y reverencia posible». Aunque la escasa consideración de los chinos les resultara poco agradable, teniendo en cuenta el ínfimo aprecio que aquellos profesaban por otras clases sociales y por los extranjeros, los jesuitas eligieron, en un principio, claudicar con el fin de ser aceptados como religiosos. Al compararse con los monjes chinos en esta fase inicial del encuentro, los padres accedieron a conversar con los mandarines «de rodillas y mostrarles muy grandes sumisiones», ya que, según Valignano, los oficiales no creían «en ninguna cosa» (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 ff. 1-1v).

37. «Bautizóse también con el otro, aunque no era de tanto ser, era todavía mercader casado en aquella ciudad que ni su mujer ni su vecinos y amigos, con quien se comunicó, le fueron a la mano. Antes algunos de ellos, informados de esta nueva doctrina y fe que tomaba, les pareció bien y dijeron que también ellos querían oír esta doctrina» (ARSI, *Jap. Sin* 14 II, f. 115).

38. «Todavía no faltan contradictores porque nuestro cruel enemigo parece que siente mal entrar en su tierra la ley de nuestro Señor porque bien sabe que entrando esta, se ha él de salir, y por eso [preservará] los corazones de muchos y que levante muchas falsedades contra los padres y así algunas veces los acusaron falsamente los mandarines, unos diciendo que eran espías venidos para hacer algún mal a aquel reino y otros que venían para hurtar niños y venderlos a los portugueses y afirmando que así lo hacían y llevaron un niño sobornado para esto a los mandarines y fueron los padres llamados y examinados dichos mandarines y con los falsos testimonios que les levantaban se [vieron] en gran aprieto. Mas nuestro Señor que tiene cuidado de los suyos los libró y justificó delante de los mandarines. De manera que los declararon inocentes; los acusadores fueron muy bien azotados conforme a su costumbre» (*Ib.*, f. 115).

Según fue avanzando la misión en Asia, con un constante hermetismo chino, el padre Visitador decidió aprobar la formación de un clero local (otro interesante paralelismo con Japón; incluso empleó el término japonés *dojuku* para definir a los hermanos chinos (ARSI, *Jap. Sin.*, 14 I ff. 38v) con el fin de aportar un apoyo básico y para que quedara «bien confirmada esta misión». Así, los nativos chinos podían ser admitidos como *dojuku* pero no como miembros de la propia Orden (Schütte 1985: 250).[39] Además, Valignano y sus colaboradores creyeron necesaria la creación de un «seminario de los naturales […] recibidos por hermanos», con el objetivo de reducir las dificultades tanto lingüísticas como de aceptación por parte de la población china. La elección de los miembros chinos tenía que efectuarse entre las familias de «padres cristianos» y —añadía— «criados entre nosotros». Las cualidades que debían reunir para ser seleccionados eran el conocimiento previo de la doctrina, que los nuevos hermanos no fuesen ajenos a cierto tipo de prácticas religiosas y que, sobre todo, los neófitos tuvieran «afición» por el cristianismo.[40]

A partir de 1598, la principal preocupación de Valignano fue la entrada de otras órdenes en China.[41] De sus cartas se desprende que la misión de difundir la doctrina cristiana en la tierra de Confucio continuó al año siguiente, aunque con altos y bajos a causa del exceso de religiosos de diferentes órdenes.[42] Además, el je-

39. Esta decisión se encuentra en el capítulo XIII del Sumario: «Y con esto había de prohibir Su Santidad que ningún japonés se pudiese ordenar si no es con divisoria del Superior universal de Japón, y juntamente que no pudiese ejercitar ningún ministerio en otro obispado sin la misma licencia, para que por caso algunos después de enseñados quisiesen ir para ordenar o vivir en la China o en otras partes la India no lo puedan hacer» (Valignano 1954: 179-180).

40. «De estos traemos ahora aquí dos [mozos] entre las [manos] que desean grandemente entregarse al servicio de nuestro Señor en nuestra Compañía. Uno es de 19 años y el otro de 26 que nacieron, como digo, de padres cristianos aquí y se criaron siempre en nuestras escuelas y son mancebos limpios y virtuosos que dieron siempre hasta ahora buena cuenta de sí, y si ellos quisiesen entrar en otras religiones, fácilmente serían recibidos; mas como tienen su afición a nosotros antes quieren pasar por las probas y dificultades que tirara de entrar en la Compañía que ser admitido en otras; y así están determinados de ir a estar con los padres a Xauchou y servirlos y ayudarlos en todo lo que los mandaran solamente con esta esperanza que dando buena prueba de sí en este tiempo que viniere esta licencia de V.P. pueden ser admitidos hermanos en la Compañía. Ellos son muy excelentes escribanos de los [tipos] que hay aquí y tienen buenos principios de gramática y son de muy buen ingenio y de […] natural y tales que, sin duda, exceden a muchos de los que en la India se reciben y con estos dos otros años de experiencia que darán metido ahí mismo entre la gentilidad de la China […]». Macao, 10 de octubre de 1589 (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, f. 183).

41. «Y si conviene que de tantas partes y religiones acudan frailes para tratar de convertir la China, como hasta ahora acudieron a Macao franciscanos, dominicos y agustinos; mas los chinos saben muy bien defender la entrada y [pliega] a Dios que un día no echen también los padres que están en Xauquin». Macao, 12 de junio de 1589 (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, ff. 81-81v).

42. «Cuanto a lo que toca esta casa de la China sea cierto V.P. que va también como todas las más casas de la India y aunque concurrieron aquí muchos religiosos de diversas órdenes, siempre quedó la Compañía en la misma estimación y crédito que tenía, aunque no puede faltar, como hay en todo lugar alguno que no guste tanto de más cosas y ni en el comer ni en el vestir a ninguna superfluidad, ni indecencia…». Macao, 22 de septiembre de 1589 (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, ff. 140-140v). (Se repite también en el folio f. 144 de la misma sección).

suita italiano y sus compañeros tuvieron que enfrentarse a dos amenazas: la primera fue la inspección del *chaen*, visitador general del rey, que, con frecuencia, junto con el *tutan* controlaban a los padres europeos y realizaban «grandes pesquisas» sobre su actividad. Según Valignano, los franciscanos fueron el objeto primordial de esta indagación tan meticulosa por parte de los gobernadores, debido a que prometieron «falsamente» que harían «venir una embajada». El Visitador explicó que el segundo riesgo que corrieron los jesuitas fueron las incesantes acusaciones de los chinos que creían que los padres eran unas copias de los portugueses «y que procuraban meter muchos padres en la China y que en este puerto de Macao se asentaban todas las bárbaras naciones».[43]

Pero, sobre todo, hubo un importante obstáculo que los jesuitas tuvieron que superar en la misión, en particular Ruggieri y Ricci: la estancia en Zhaoqing. Ningún natural chino quería que los padres europeos se quedasen en esta ciudad. En una larga carta desde Macao enviada a Roma el 24 de septiembre de 1589, Alessandro Valignano narró las ininterrumpidas tribulaciones que los padres sufrieron en esta población y cómo «alguns velhos do povo de Cantão» se levantaron contra los religiosos cristianos. Los motivos eran, más o menos, los mismos que se han mencionado unas líneas antes. En primer lugar, dichos desafectos se engendraron sobre la creencia de que los misioneros ayudaban a las «nações bárbaras» para que provocaran «alguma grande novidade na China». De nuevo, la culpa era de la embajada prometida por los franciscanos, quienes «fariam vir hum grande presente e el Rei da China que o Rei destas nações bárbaras lhe mandava».

Tras la pormenorizada investigación llevada a cabo por la insistente petición enviada por los mandarines,[44] además de la visita del *chaen*, al *tutan* debía decidir sobre la suerte de los jesuitas. De la dilatada exposición del padre Visitador se desprende que el virrey chino, ya viejo, intentó complacer a los mandarines, teniendo en cuenta que él no era muy partidario de expulsar a los padres. El informe de Valignano relata un vaivén de sentencias y respuestas, de decisiones no tan tajantes y de estrategias del propio autor,[45] que terminan en el favora-

43. *Ib.* f. 81v.

44. «lhe escrevera e começaram a inquirir e fazer hum processo da vida dos padres e porque não acharam cousa que lhes pudessem [empecer], tornaram a rescrever ao Tutam que estavam aí somente dois padres que vieram com licença dos Tutois passados e que inquiriram contra eles e acharam que eram homens de boa vida e que não faziam mal a ninguém, mas que se ele quisesse era bom manda-los tornar para Amacao, ficou com isto assim a causa suspensa alguns días. E entretanto vejo o Chajem a Cantão que é o visitador geral que o Rei manda cada ano de Paquim e logo lhe deram a mesma petição e ele também logo escreveu sobre isto a os mandarins de Xauquim, de modo que os mandarins se começaram grandemente a conselhar com os padres dizendo que não tinham remedio e que em todo caso si haviam de ir». Macao 24 septiembre de 1589 (ARSI, *Jap. Sin*. 11 I ff. 149-151v).

45. «Finalmente eles mostrando muita paciência e humildade foram a entregar claves da casa ao [Chonchisu] que é capitão da cidade, o qual mostrava de compadecer-se deles e lhes mandava dar sessenta [taeis] em pagamento das casa que lhe tomavam pelo ter assim ordenado o Tutaõ mas porque eles estavam advertidos de mim que não tomassem nada não os quiseram tomar, posto que

ble decreto del *tutan*: los padres «não fizeram nenhum mal […] se quisesse os mandaria a Caucheu (Xao Cheo)».[46] Los misioneros aceptaron y muy pronto comunicaron su decisión al *tutan*, quien les dio «chapas e provisões» para que se mudaran a la ciudad de Xao Cheo.

Mientras, Ricci y Almeida seguían escribiendo al padre Visitador sus crónicas desde la nueva ciudad. Le explicaron la buena acogida que tuvieron y cómo los mandarines les ordenaron vivir en una población de religiosos llamada Naoam.[47] Al verse «metidos entre tanto bonzos», los dos jesuitas decidieron hacer otra petición a los mandarines para poder vivir en el centro de la ciudad de Xao Cheo, por supuesto, permaneciendo «debaixo da proteição dos mandarins». Finalmente, los mandarines aceptaron la demanda y les concedieron un lugar más agradable para ejercer su profesión: «Una varela grande que está fora dos muros nos [ribaldes] da cidade ao cabo de uma ponte por a qual se passa hum grande e fresco rio que é de grande comercio para diversas partes da China» (ARSI, *Jap. Sin*. 11 I f. 151v.).

Xao Cheo se situaba en la parte más interior de China. Ricci y Almeida encontraron cierta estabilidad en esta localidad, aunque permanecieron a la espera de la confirmación oficial y definitiva de los gobernadores imperiales. A través del texto de Valignano se vislumbra que gracias al respeto demostrado por los locales, tanto por el pueblo como por los mandarines, los jesuitas se pudieron adaptar sin ninguna dificultad.[48] Llama la atención que en estas circunstancias propicias para la cristianización, los misioneros pidieron al Visitador el apoyo de otros colaboradores chinos.[49]

---

o [Chonchisu] lhes fez sobre isto muita instancia e despedidos dele com boas palavras se vieram para Cantão donde me escreverão como se vinhão e estavam esperando embarcação que o capitão de Cantão lhe havia de dar» (ARSI, *Jap. Sin*. 11 I, ff. 149-151v).

46. «[…] que é outra cidade grande de esta mesma província de Cantão que estão mais dentro pola China e de Cantão aí se vai em doce dias por se ir contra água posto que se vem dela para Cantão em quatro ou cinco dias» (*Ib.*, ff. 149-151v).

47. «Depois desta escrita tivemos cartas dos padres Matheus Riçio e Antonio Dalmeida que me escreveram de Xaucheu que é cidade de que arrima dissemos, de como chegaram lá a salvamento e foram mui bem recebidos dos mandarins e de gente daquela terra quando chegaram acharam já em lugar que os mandarins lhe tinham determinado em uma povoação de bonzos chamada [Naoam] que está duas outas léguas da dita cidade, onde há muitas e mui grandes varelas dos bonzos, mas porque indo elas a ver o dito lugar não lhes contentou estar metidos entre tanto bonzos. E tornaram aos mandarins de Xaucheu, fazendo-lhe saber que não podiam estar eles com os ditos bonzos em [Naoam] que serem de diferente doutrina e diferente lei. E que desejavam estar mais na dita cidade de Xaucheu debaixo da proteição dos mandarins.» (*Ib.*, ff. 149-151v).

48. Macao 24 septiembre de 1589 (ARSI, *Jap. Sin*. 11 I ff. 149-151v).

49. «y con estas nuevas enviaron aquí a pedir algunas cosas y que les fuesen los dos mancebos chinos de los cuales en otra escribieron que deseaban entregarse al servicio de Dios en la Compañía en esta misión de la China, de los cuales el uno ya está en Cantón y el otro irá entre dos días y como son muy virtuosos y buenos y que tienen mucha […] y amor a los padres. No le será de menos ayuda y consolación que las fuesen dos hermanos y en la verdad yo también quedo con la ida de ellos muy satisfecho y consolado» (*Ib.*, f. 188).

En un documento escrito de 1600, Alessandro Valignano avisaba a sus superiores en Roma que Matteo Ricci y sus compañeros lograron establecer otra residencia de la Compañía en la ciudad de Nankín «la más principal y mayor de todo el reino» gracias al fortuito apoyo de un «mandarín grande».[50] A partir de aquel año, los padres fueron ganando terreno y consideración en China[51] y, en particular, con los mandarines, si bien es cierto que los jesuitas ya no les hablaban «de rodillas y […] con palabras bajas y sin ninguna manera de cortesía».

Asimismo, con la entrada de Ricci en Pekín el 24 de enero de 1601, Valignano veía cada vez más factible la evangelización de China. Llama la atención el entusiasmo del Visitador al enterarse que los padres se encontraban en un buen estado. Ellos podían contar con una «entrada privada, particular con todos los grandes» y ser tratados «con mucho respeto y cortesía».[52] Tras haber obtenido cierta deferencia por los mandarines, los jesuitas comenzaron a «comunicarles y tratarles de las cosas del cielo, de la inmortalidad de las ánimas, de la otra vida y de diversas cosas humanas». El procedimiento inicial fue fascinar a los gobernantes chinos a través del conocimiento de Dios[53] y, mientras tanto, ofrecerles «algunas piezas curiosas […] como relojes, imágenes, vidrios triangulares y otras cosas semejantes que por no las haber ellos nunca visto, las tienen en mucha estima». En definitiva, según Alessandro Valignano, la aceptación de los mandarines se debió a un nuevo trato «místico y familiar» que los jesuitas supieron pacientemente alcanzar con no pocos esfuerzos.

La embajada que el Visitador y sus compañeros solicitaron a la Santa Sede en el año 1588 es quizá uno de los temas que conviene analizar con más detenimiento dado que algunos documentos, hasta hoy desconocidos, se encuentran en los archivos de la Compañía de Jesús. Para tal efecto, es necesario replantear algunas líneas de investigación, posiblemente ya obsoletas, y arrojar más luz sobre este asunto. Tras la tercera visita de Valignano a Macao, que duró desde el 28 de julio de 1588 hasta el 29 de junio de 1590, el jesuita italiano intuyó

50. «Fueron el año pasado, o por mejor decir ahora dos años a Pekín llevados de un mandarín grande pareciéndole que en aquella misma corte de Pekín había de ser promovido por el rey al oficio de Colao que es el sumo de todos los magistrados que hay entre los mandarines. Mas por no salirle la traca como él imaginaba y deseaba y mandarle el rey se tornase con el mismo cargo que tenía primero en Nanquin. No pudieron los padres tener entrada con el rey y con los colaos en Pekín y así se volvieron a Nanquin adonde con el favor de este mismo mandarín hicieron la tercera residencia». Nagasaki, 4 de octubre de 1600 (ARSI, *Jap. Sin.*, 14 I ff. 38-38v).

51. «En la China al presente tienen ya tres residencias con seis padres y cuatro hermanos contando dos para los cuales envío ahora licencia para recibir en la Compañía…» (*Ib.* f. 38v).

52. «[…] que usan ellos con otros mandarines grandes y les dan las respuestas de sus visitas yendo ellos mismos a visitarlos a sus casas y convidándolos a las suyas como si ellos también fuesen mandarines…» (*Ib.* ff. 38-39v).

53. «Y con esta conversación mística pudieron comenzar a comunicarles y tratarles de las cosas del cielo, de la inmortalidad de las ánimas, de la otra vida y de diversas cosas humanas con que ellos quedan espantados teniéndolos por hombre de grandes letras y de santa vida» (*Ib.* f. 38).

que los padres necesitaban adquirir más credibilidad de cara a los funcionarios y letrados chinos (Malatesta 1991: 52). De esta forma, y con ayuda de sus compañeros, el Visitador empezó a planear la mejor forma de homenajear al rey,[54] dado que, todo estaba en manos del jefe del gran imperio.[55] Al igual que ocurrió con la embajada agustina de Felipe II al emperador de China entre 1575 y 1582, Valignano pensaba en enviar emisarios no «aristócratas con rango diplomático, como cabría esperar de una embajada al uso, sino religiosos» de la Compañía de Jesús. Por otra parte, el jesuita italiano era consciente de que la «Monarquía Católica […] buscaba consolidar su posición en el Pacífico» así como de «los esfuerzos de ésta por proyectar una visión moldeada y trabajada de su propio imperio ante el mayor poder político de Oriente» (Carrió Invernizzi 2006: 62-64). De manera que una delegación europea —como solía ocurrir en Asia «abandonaba el estereotipo de un alto personaje» y «conferida a un diferente tipo de individuo, menos relevante, menos convencional, incluso francamente exótico»— era la única alternativa que podía resultar decisiva. Por otra parte, era improbable que el rey católico entrara en Oriente lejano y abriera «por fuerza esta puerta» de China. Consciente de que los jesuitas no podían encargarse de asuntos profanos, aunque, como afirmó Valignano, no faltarían «seculares y religiosos que lo propongan a su majestad», el Visitador y los padres decidieron actuar con astucia. La petición consistió en que desde Roma les enviasen al rey de China «por vía de embajador o de visita un presente», convencidos de que «con la codicia de él se moviesen los mandarines». Cada regalo tenía que adaptarse a la costumbre del país de llegada y buscar la manera adecuada y cuidada que los jesuitas habían mantenido hasta aquel momento. Asimismo, era imprescindible, según los misioneros, que los embajadores europeos fueran tratados «como conviene a la persona del papa» por las autoridades imperiales.

El primer intento de embajada del rey de China fue organizado por el Padre provincial de la India, el portugués Antonio de Quadros. Conforme a los comentarios de Valignano, este proyecto falló por culpa del «modo» con el que se organizó; de ahí que esta delegación no llegara a tener ningún tipo de repercusión en la misión de China.[56] Partiendo de los supuestos anteriores, el Visitador decidió

54. «Es verdad que el rey de la China suele admitir dos maneras de embajadas, la una de estos reyes de acá como son los de Sion, de Camboya, de Pegú, de Malaca etc. y a estos trata con poca honra de la manera que se ha dicho, y otras recibe de los reyes de los tártaros que están en la frontera de Pekín y recibían en otros tiempos del Dairi cuando era universal rey de Japón» (ARSI, *Jap. Sin.* 11 I, f. 6).
55. Pasquale D'Elia, «Alessandro Valignano…, *Op. cit.*, p. 131.
56. «El primero era que las cosas que venían en este presente, aunque valían mucho en Portugal, entre los chinos no eran de ninguna estima, porque no eran acomodadas a su uso y, así, aunque vino a propósito de Cantón un mandarín grande para ver el dicho presente, las cosas no le contentaron y por eso no hizo de ellas ningún caso. El segundo yerro fue que venía por embajador un hidalgo bien acompañado con su nao, la cual venía para cargar y mandarla cargada de mercaderías para la India y la una cosa y la otra hizo gran daño porque los mandarines como son tan sospechosos y enemigo de gente…» (ARSI, *Jap. Sin.* 11 I, f. 3v).

encomendar a Michele Ruggieri, quien en este periodo vivía con Matteo Ricci en el interior de China, la labor de volver a Roma y estructurar la nueva embajada con los regalos necesarios al rey oriental.[57] No hay que olvidar que fue el jesuita de Spinazzola quien tuvo por primera vez la idea de enviar una embajada de la Santa Sede a China (Spence 1984: 179-180). En dos cartas con un margen de varios años entre ellas (1581 y 1586), Ruggieri envió una petición al general Everardo Mercuriano y, posteriormente, al sucesor Claudio Acquaviva.[58] A todos ellos el italiano les llevó en tres ocasiones algún presente, de acuerdo con la costumbre china, con el fin de establecer relación con los funcionarios de la administración local de Cantón. Así, tras ser recibido por el *haidao*, es decir, el responsable de seguridad de la costa, Ruggieri le regaló un reloj mecánico. Al ver su reacción de sorpresa, el jesuita intuyó que estos objetos llamaban la atención de los chinos; sin embargo, este desconocía que en este período en la tierra de Confucio ya tenían un buen conocimiento de los relojes mecánicos (Fontana 2005: 34-35).

Junto con Ruggieri, Valignano envió a Roma: «varie cose al Papa et al Re di Spagna di questo regno della China, tra le quali era una *Descritione universale di*

57. El porqué Valignano decidió sacrificar Ruggieri sigue siendo una de las incógnitas de la misión en China. Según Matteo Ricci, el padre Ruggieri «era già vecchio, e non poteva imparare la lingua cinese, pigliò questa buona occasione di mandarlo a Europa: perciochè, essendo stato tanti anni in queste parti, oltre quello che nelle lettere si scriveva al Papa, al Padre Generale et altri per promuovere questa opra, poteva come testimonio di vista, raccontare altre cose che venissero a proposito». Matteo Ricci, *Storia dell'Introduzione del cristianesimo in Cina scritta da Matteo Ricci S. I. Nuovamente edita e ampiamente commentata col sussidio di molte fonti inedite e delle fonti cinesi da Pasquale M. D'Elia S. I.*, Libreria dello Stato, Roma, 1942, p. 250. Sin embargo, en la misma obra el padre D'Elia afirmó en la nota n. 2 que la expresión de Ricci fue «impropria» ya que Ruggieri, nacido en el año 1543, no era tan viejo. Por otro lado, Valignano, en una carta del 26 de noviembre de 1588, afirmó: «el padre Miguel Rogerio tiene trabajado mucho en esta misión y ahora, llegando a Roma, parece que es razón darle algún descanso; cuanto más, que él se va haciendo ya viejo y muy cargado, y con esta jornada tan larga, lo quedará más; y, allende de esto, no tiene buena pronunciación en la lengua; y, por esto, parece que V. P. lo debe excusar de tornar a enviar aquí, pues esta misión no es para hombres viejos y cansados, y harto habrá hecho para bien de esta misión con llegar ahí» (ARSI, *Jap. Sin.* 11, 29v). De todas formas el debate sobre la escasa sintonía de los dos sigue todavía abierto.

58. El 12 de noviembre de 1581 escribía: «S'io fusse a Roma havriame da ponere avanti li piedi di Sua Santità, la quale molto ben so quanto desidera questa impresa di Cina e la Conversione di questo gran regno, e gli domandarebbe questa gracia che me desse una carta solamente per il re di Cina di credenza, e piena d'amor paternale, chiedendogli che mi desse licentia per predicar a sua gente e insegnar questa dottrina a chi la volesse recevere senza fargli forza alcuna […]». Sucesivamente, el 8 de noviembre de 1586, escribió: «Le cose che potrebbe mandar Sua Santità o Sua Maestà, per via nostra, al re della Cina non hanno de esser di molto valore, se non cose che in questo regno non ha; como a dir alcunj braccj de coralli finj, che il re face grande conta per il suo studio, uno libro della Bibbia miniato e bello di figure, guarnito di velluto e oro, alcunj orologij piccoli e grandi doratj. Uno struzzo vivo sarebbe meraviglioso presente per il re della Cina, perchè appreza molto le penne di quello, e una cosa viva di animal o passaro, che qui non ha, è di grande stima; alcune imagini nostre della sacratissima Virgine o di nostro Signore &c.» (Venturi 1911: 403 y 449).

tutta la Cina, fatta a guisa che qua si suole chiamare *gueipini* […]».[59] Y es que a causa de varios problemas en la navegación en la isla Terceira (perteneciente a las islas Azores), una parte de los regalos chinos se perdió antes de zarpar en Lisboa.[60] No obstante, el documento clave de todo el material que se envió a Roma se salvó, es decir, el *Memorial de las cosas que han de venir para el presente que S. Santidad ha de enviar al Rey de la China*. Se trataba de un listado detallado de los dones que era conveniente preparar para agasajar al rey de China, que, a su vez, tenía que ser entregado en la Santa Sede. Es oportuno transcribir aquí al menos la *Suma* de los veintiséis presentes que se incluyeron en el penúltimo folio de este *Memorial*:

1. Es necesario el aparato para que allá se estimen las cosas.
2. La manera de menear y escribir la carta del papa.
3. La manera de cerrar y cubrir la carta, y sobrescribirla y de su caja.
4. La Manera del cubrir la carta para el *tutan* y dos privilegios que aquí se piden.
5. Un testamento nuevo escrito muy bien y meneado que será el punto principal y cubierto.
6. Tres cintos para el Rey, que también es menester mucho tiempo para hacerse.
7. Tres carapuças y coronas y con sus bolsas, y [tiempo para tal menester].
8. Tres ramos de coral rojo.
9. Una mesa de varias piedras.
10. Cinco piezas de varios brocados ricos.
11. Unos *beobus*, como aquí se dice largamente.
12. Dos espejos de cristal.
13. Cinco virles o vidrios triangulares.
14. Doscientos vidrios y de ellos de figuras de leones y dragones puntados.
15. Dos o tres estuches de con diversos peines.
16. Una docena de relojes de arena.
17. Un reloj de sobremesa [de hierro] mayor que el que nuestro padre envió.
18. Un globo celeste y otro terrestre muy bien hechos.
19. Libros de arquitectura.
20. Libros de animales y montería, y uno de papas y otro de lo de temporal.
21. Algunos cuadros grandes de imágenes del crucifijo y otras.
22. Retratos de Roma vieja y nueva bien iluminados.
23. Plumas de colores grandes.
24. Dos docenas de candados que se abren por letras.
25. Un órgano y un clavicordio muy ricos.
26. Todo esto se debe procurar, mas si algo faltase, no sea esto nuestro. (ARSI, *Fondo Gesuitico*, 772.2 (bis), ff. 1-9).

59. «[…] di molti cuadretti attaccati insieme, che si stendono in piedi nelle sale e fanno il campo uguale, e si possono poi doppiare e raccogliere uno sopra l'altro; cosa che al Re di Spagna aggradò molto et anco al Papa. Vi era anco la forma della corona e veste regia del Re della Cina e degli altri magistrati principali» (*Ib.* p. 250).
60. *Ib.* p. 251, nota 1. D'Elia describe detenidamente todo el viaje de regreso a Europa de Ruggieri.

Cada petición de este documento se describió y aclaró detenidamente en los folios anteriores a este listado con la siguiente recomendación:

> […] y no se espante V.P. de pedirnos tantas cubiertas y ceremonias para esta carta, porque cuanto más de esto lleva tanto más será tenido en cuenta de los chinos y adonde hay tan poco conocimiento de la majestad pontifical. (ARSI, *Jap. Sin.* 11 I, f. 5)

Como analizó correctamente la estudiosa Elisabetta Corsi, insistiendo en el valor educativo y persuasivo de las imágenes en la misión, la importancia y el uso selectivo de las representaciones en la descripción de este listado fue fundamental en cuanto *ars rethorica* adoptada por los padres (Chinchilla y Romano 2008: 87-89 y 99). El punto veintiuno es el ejemplo concreto en el que se vislumbra que los jesuitas confiaban obtener el interés por parte de los chinos mediante la universalidad de las imágenes y los gestos.[61] Valignano subrayó que era preciso evitar las imágenes cruentas, como la de la Pasión de Jesús, ya que, en la China moderna se aborrecía la «representación de cuerpos desnudos y ensangrentados». Pero toda la información contenida en este informe se extravió y volvió a aparecer en otra carta del Visitador. Como si no bastara con el *Memorial*, Valignano reescribió acerca de ello en una misiva desde Macao el 10 de noviembre de 1588. Esta vez el italiano se centró más en los problemas lingüísticos de estas veintiséis peticiones, en particular de las cartas escritas por Ricci «con un grave letterato di Sciaochino» (Ricci 1942: 249) que tenían que ser dirigidas al rey de China, y de las patentes en «lengua y caracteres chinos» con su respectiva versión en latín.[62] Todo debía ser traducido a la manera que «más cuadrase al entendimiento por orejas de los chinos» y, después, ser impreso para una adecuada presentación.[63]

61. «21.Ítem algunas imágenes grandes y enteras pintadas ricamente en olio de algún insigne pintor como un Jesucristo nuestro Señor muy glorioso, rodeado de muchos ángeles y una Asunción de nuestra Señora muy perfecta y gloriosa con su niño en los brazos o se pinte de otra manera [empie] con su niño Jesús en los brazos rodeada de ángeles y muy gloriosa» (ARSI, *Fondo Gesuitico*, 772.2 (bis)). Pero, ¿cuál era el verdadero valor de estas imágenes? Corsi lo explicó muy bien a través de unas series de preguntas que acaban en una respuesta abierta, según el punto de vista que se adopte. *Ib.*, p. 97.

62. «También van escritas dos cartas y dos patentes. La una es para el rey de la China y en esta solamente se ha habla y declara el misterio para cual los padres son enviados que es para les enseñar verdadera doctrina, declarándose que este oficio pertenece a S. Santidad […] De las patentes una sea hecha para los padres, no tanto porque se hayan de servir de ella ni mostrarla por las partes de Europa cuanto para mostrar aquí a los mandarines así para que entiendan que el sumo Pontífice que envía a los padres es persona de grande autoridad pues por su potente encomienda a todos los reyes de Tienchocon […] La otra patente va por los mandarines que el rey quisiese enviar para Europa, no porque no parezca que se haya esto por ahora de efectuar, mas para los convidar y con esto juntamente darles a contender la grande autoridad que S. Santidad tiene para a todos los reyes como también para los más asegurar pues convidándolos aun a nuestras tierras se les dan ocasión de quitar toda sospecha…» (ARSI, *Jap. Sin.* 11 I, f. 4v-5).

63. «Mas porque tenemos mucha dada que esto no se sepa allí hacer y que variando la letra cualquier cosa no se podrá aquí leer, procurando de tomar otro remedio y es hacer escribir en tablas

En esta misiva, Valignano explicó incluso algunos conceptos de adaptación e interpretación del chino, como los «nombres propios de los padres»[64] o la palabra 'Tienchocon' cuyo significado se tradujo por 'reino del cielo', que era el término con que los padres fueron reconocidos en Zhaoqing. A partir de estas percepciones sobre este término, los misioneros fueron considerados como los promulgadores de la santa doctrina del reino de 'Tienchocon'.[65] Con este informe, el listado no volvió a ser mencionado por el padre Visitador durante unos años y, aparentemente, cayó en el olvido.

Tras todas estas actuaciones, el 18 de octubre de 1598 otro jesuita, el italiano Niccolò Longobardi (Caltagirone, 10 de septiembre de 1565 - Pekín, 5 de septiembre de 1654), volvió a pedir al general de la Compañía libros e «imágenes, con el fin de consolar y ayudar a los cristianos».[66]

Dos años más tarde, el 21 de octubre, desde Nagasaki, Valignano volvió a redactar otro documento imprescindible para entender los objetivos y los porqués de este requerimiento que, según algunos investigadores, nunca llegó a cumplirse. Tal vez, las exigencias a la embajada fueran una manera de encontrar más apoyo tanto en la Santa Sede como en el imperio cristiano, así como un modo para tutelar el fervor «dañino» de los frailes, una vez obtenida la primacía de la misión en China.[67] Otra de las razones fue, sin duda, la insuficiencia de dinero que tenía el Colegio de Macao que también sustentaba todas las institu-

---

las dichas cartas y patentes y mandar con el padre Rogerio las dichas tablas para que por ellos puedan imprimir en lo quisieren las dichas patentes y cartas y enviarlas escritas como se ha dicho en pergamino en letras de oro […]» (ARSI, *Jap. Sin.* 11 I, f. 5).

64. «También nombramos, con ciertos y señalados nombres propios, los padres que han de venir porque en la China ni se pueden escribir y pronunciar por ellos todos nuestros nombres, ni todos escritos por sus letras» (ARSI, *Jap. Sin.* 11 I, f. 4v).

65. «Es reino donde hay santa doctrina y donde se salvan las almas y que en él usan de una agua santa de mucha eficacia y virtud y dicen también en sus libros que en este reino se hacen muy hermoso [vidrios] y hay muy grandes caballos y van los hombres con largos vestidos y mangas largas y grandes con sus calzones, medias calzas y zapatos y que las mujeres llevan un largo velo en la cabeza y que los hombres de estos reinos son limpios y que está en las partes de Occidente, muy lejos de la China, y añaden aún algunos que en tiempo antiguo vinieron de este Tunchocon algunos padres santos a la China». «Tienchocon se escribe con tres letras. La primera de la cual se llama 'Tien', que quiere decir 'cielo', otra que se llama 'Con', que quiere decir 'reino' que es la derradeira y la tercera que es la del medio llamada 'Cho', parece conforme a lo que los padres dicen que no tiene significación más que […] con que esta palabra se pronuncia y se escribe y así parece que quiere significar 'reino del cielo'» (ARSI, *Jap. Sin.* 11 I, ff. 4-4v).

66. *Ib.* 87-88. ARSI, *Jap. Sin.* 13 f. 117a.

67. «Da missão da China escrevo tão bem largamente a N. P. que me ocurre e se quisemos que vá adiante se há de procurar em todo caso que por uma parte se terem estorvos que nos podem causar os frades com o demasiado e pouco natural fervor de entrar na China, em tempo que bem se entende que não podem causar se não estorvo, parte com procurar de abrir-nos mais esta porta e dar para com aos mandarins alguma autoridade aos padres que hão de [publicar] nossa lei santa com os meios que escreveu a N.P. e por sem dúvida tenho que vindo a efetuar-se este negocio de presente embaixada». Macao 28 de octubre de 1588 (ARSI, *Jap. Sin.*, 10 II, ff. 331-331v).

ciones jesuitas de China.[68] El remedio que recomendaron los padres fue pedir al papa «algunos padres nuestros con una embajada y con un buen presente al rey de la China de algunas piezas curiosas y ricas que él pueda estimar en que S. Santidad gastase hasta 5 o 6 mil ducados».[69] Hay que subrayar que la importancia de esta embajada fue patente ya en la carta de Valignano del 21 de noviembre de 1588. En ella, el Visitador expuso siete buenos motivos para mandar a China esta delegación con el supuesto «regalo» y, al mismo tiempo, aclaraba cualquier tipo de duda planteada por los desertores de esta misión.[70] Ahora bien, aunque en la misiva de 1588 el jesuita italiano discurrió acerca de las posibles dificultades de la embajada y de los regalos al rey de China,[71] en otro

68. «[…] el rector del colegio de Macao que tiene también a su cargo las residencias de la China no teniendo para poderlas proveer pues ni aun aquel colegio tiene fundación y se sustenta parte de limosnas, las cuales con la pérdida del junco son ya muy pocas por la grande pobreza en que quedó toda aquella ciudad, y parte con lo que se le da de eso poco que Japón tiene» (ARSI, *Jap. Sin.*, 14 I ff. 38v-39).
69. *Ib.* f. 39
70. «[…] la primera es que por saber S. Santidad la dificultad que hay en ser esta embajada admitida por los mandarines y la duda si serán los embajadores tratados como conviene puede causar mayor dificultad en se resolver […]. La segunda es que puede parecer mucho gastarse cinco o seis ducados en este presente que tanto podrán estar las cosas hechas conforme a lo que se escribe en el memorial, y también podrán parecer extrañas algunas cosas que se piden y superfluo el gasto que se ha de hacer en las caxiñas y conciertos, a lo cual digo que se considerare cuan grande son las riquezas de rey de la China y cuan necesario es que parezca lustroso y rico a los ojos de los chinos lo que se enviare […]. La tercera es que […] mas con todo cuidado y diligencia se ha de procurar que vengan todas las cosas que van escritas en el memorial con la forma y concierto que en él se escriben, y las cosas todas sean muy bien hechas…y paréceme esta embajada, y presente de tanta importancia y tan único medio, que si no fuera grande pérdida que tuvo ahora Japón me atreviera pedir a V. P. que alcanzando de S. Santidad lo que quisiese dar para esta embajada […]. La cuarta cosa que ha V.P. de advertir que el fraile Martin Ignacio fue también con esta intención de tratar con el rey que enviase un presente a la China, mas no sé lo que hará en eso porque años ha que se habla de este presente que al rey enviaba […]. La quinta cosa es que puesto que trabajamos mucho para hacer la carta de S. Santidad para el rey de la China, a nuestro modo nunca hubo remedio poderse trasladar en lengua china si no conforme a sus frases acostumbradas porque ni todas las cosas y palabras que nos decimos se pueden bien trazar en lengua china ni nuestras frases son para sus orejas acomodas […]. La sexta cosa es que el obispo de la China que aquí está dice que escribe a S. Santidad quejándose porque no le queremos dejar ir a Japón y el fraile Martino Ignacio fue con la misma intención de tratar sobre esto con S. Santidad […]. La última cosa es que envió a V.P. por el padre Rogerio unos mapas que aquí llaman Beobus, semejantes a los otros que llevaron los caballeros japoneses a Gregorio XIII de santa manera, mas en estos va la descripción de la China, de la manera que se sacó con mucha diligencia de sus libros, y aunque esta fue obra se hizo ahora de prisa, creo todavía que holgarán de verla en Roma […]» (ARSI, *Jap. Sin.* 11 I, ff. 13-14v).
71. «La primera es acerca del gasto que en esto se ha de hacer que se divide en dos partes; la una es acerca del presente que se ha de enviar que en nuestra cuenta parece que podrá valer así poco más o menos de cuatro mil ducados, la otra es del modo con que se han de sustentar los dichos padres en la China, y llevar esta misión adelante […]. La segunda dificultad es la duda e incertidumbre que aún ha en ser los padres admitidos para ir con este presente al rey de la China, porque como ellos son tan sospechoso y [percatados] y no tienen ningún conocimiento de la calidad de S. Santidad, puede ser que no les quieran dar entrada ni escribir al rey que vivieron aquí y rehacen el presente y la em-

escrito inédito de 1600 que se verá a continuación, Valignano pareció cambiar radicalmente de idea. En esa ocasión, el Visitador expuso al general de la Compañía, Claudio Acquaviva, las razones para anular de inmediato esta decisión. Sobre ese asunto, el jesuita dejó el mensaje abierto a la decisión del papa,[72] sin embargo, presentó tres razones en contra de la embajada. La primera parece poco clara y repetitiva:

> […] la primera porque el fin que se pretendía con esta embajada era acuditar los padres con el rey y con los mandarines para que pudiesen tener entrada mayor en la China y algún crédito y reputación con ellos y pues vemos que nuestro Señor por si él mismo le fue dando este crédito y esta entrada parece que se puede excusar pedir esta embajada a S. Santidad que tienen tantas dificultades así para enviarse, como para ser recibida como se escribió pues ya tenemos alcanzado lo que con ella pretendíamos.[73]

Por el contrario, el segundo y tercer motivo son más nítidos:

> La segunda razón es porque el procurar de venir esta embajada ha de hacer por Europa y por la India mucho estruendo y cuanto primero parecía que nos podía ayudar para alcanzar este fin que pretendíamos en la China, tanto parece ahora que nos podría estorbar y poner esta misión en peligro porque teniéndonos otros ya alcanzados por la merced de Dios este fin que pretendíamos recibiendo los mandarines a los padres con simplicidad como hombres letrados y santos, puede ser que viendo ahora venir la embajada de S. Santidad para el rey de la China y entendiendo que los padres que ahora ahí están fueron enviados por el papa y que le avisan de las cosas de la China. […] La tercera razón finalmente es porque debemos excusar cuanto se puede de hacer en el [modo] estruendo, especialmente en cosas inciertas y que puedan salir mal, y esta embajada es cierto que si se alcanzare ha de hacer por el mundo grande estruendo y puédenos salir mal, porque puede ser mal recibida y estorbar lo que ahora vamos haciendo sin estruendo. […]. Por eso digo que me parece que se excusa y que en lugar de Embajada se deberían pedir a S. Santidad algunas piezas curiosas de las que enviaron a pedir para que los padres por sí mismos o en nombre del superior que tienen en Macao las fuesen presentando a las ocasiones que se ofreciese al rey de la China y a los colaos y a otros grandes mandarines. (ARSI, *Jap. Sin.*, 14 I ff. 39-39v.)

---

bajada, como lo hicieron otras veces como arriba dijimos, más aunque esto puede ser, más probable nos parece el contrario […]. La tercera dificultad es acerca del modo como han de ser estos padres admitidos porque son ellos tan soberbios y hacen, como se ha dicho, tan para cuenta de todos los reyes de las más partes que los embajadores que a ellos son enviados de los reyes [comarcanos], son tan bajamente recibidos que los hacen estar de rodillas delante de todos los mandarines mostrando siempre muy para cuenta de ellos, porque como están en su tierra ricos y abastados, sin tener necesidad de ningún comercio de otras tierras […]» (ARSI, *Jap. Sin.*, 11 I, ff. 5v-6).

72. «Decidirá S. Santidad que mande esta embajada por las razones siguientes» (ARSI, *Jap. Sin.*, 14 I, f. 40).

73. *Ib.* f. 39.

Finalmente, Valignano concluyó su misiva afirmando que la embajada no era necesaria, teniendo en cuenta lo que se había alcanzado sin ella y por temor al posible alboroto que generara y estropeara la empresa.[74] Por ello, resulta claro que el Visitador pidiera un año más tarde, el 2 de marzo de 1601, desde Nagasaki, solo un «remedio temporal para sustentar los padres que están por la China», sin la embajada, y su listado de regalos para el rey (ARSI, *Jap. Sin.*, 14 f. 63). Esto se debió en parte a que en el Colegio de Macao los jesuitas quedaron sin «fundación ni renta» y la misma institución se encargaba de «sustentar los padres y las residencias que están por la China adentro» (ARSI, *Jap. Sin*. 14 I f. 81).

Cabría preguntarse si es verdad que los regalos que se enviaron al rey de China, pedidos en el famoso *Memorial*, no llegaron nunca al destino y quedaron como un simple listado.[75] Esto no parece tan cuestionable. Cabe señalar también que en 1600 los navíos de Olivier Van Noort atacaron Manila, y sucesivamente, en 1601, Jacob Van Neck (1564-1638) penetró en aguas asiáticas con una flota que asoló nuevamente la capital, tras lo cual bloquearon el puerto de Macao. Por otro lado, con solo considerar la misiva de Valignano desde Macao el 12 de noviembre de 1603, parece que el rey no solo recibió los regalos, sino que los llegó a poner incluso en su habitación:

> Porque aunque el rey no le haya hasta ahora dado ningún despacho, todavía sabe que están en Pekín y recibió su presente y nuestro holgar grandemente con las imágenes o relojes y clavo que le dieron e hizo que algunos de sus cortesanos aprendiesen de los nuestros a tañer clavo y atemperar los relojes y los tiene en su cámara y para enseñarlos fue uno de los nuestros padres muchas veces a palacio y aunque él no vio al rey parece que con disimulación fue visto de él. (ARSI, *Jap. Sin*. 14 I, f. 140v).

¿Eran «las imágenes o relojes y clavo» a los que se refiere en esta carta los mismos objetos que se citaron en el listado del *Memorial*?[76] Probablemente sí, considerando la fecha posterior al listado. El estudioso Po-Chia Hsia también está de acuerdo con la llegada de estos regalos que Valignano preparó y reenvió a

74. También el padre Pasquale D'Elia afirmó que, hasta el año 1600, Valignano insistió con esta idea, y al año siguiente, cuando Ricci partió para Pekín, el Visitador cambió de idea. El estudioso italiano llegó a dar una conferencia sobre esta embajada, que al parecer no se publicó y todavía está mecanografiada en el Archivo de la Università Gregoriana en Roma (D'Elia 1941: 131)

75. «For all the care that had gone into compiling it, the Jesuits' shopping list was to remain just a list. Ruggieri never returned to China, but passed the rest of his life in Italy, where he lectured to would-be missionaries and recorded aspects of his life and travels» (Laven 2011: 102). «As sucessivas mortes de quatro Papas e outros obstáculos dissuadiram finalmente o Geral de ir mais longe com este projecto» (Cf. Malatesta 1991: 52). «L'ipotesi di inviare un'ambasciata papale all'imperatore —per preparare la quale Ruggieri era partito quasi dieci anni prima— era tuttavia definitivamente sfumata e anche il generale Acquaviva aveva desisitito» (Fontana 2005: 149).

76. No hay que olvidar que incluso Matteo Ricci en su *Storia della missione* describió un reloj mecánico, otro que le regaló el arzobispo de Manila, un cuadro de la Virgen realizado en España y una pintura italiana que retrataba un Jesucristo (Cf. Fontana 2005: 150).

Ricci desde Macao. El jesuita de Macerata creyó desde el principio que esta fue una tarea desalentadora, ya que la ley Ming prohibía cualquier tipo de viaje no autorizado a Pekín, en particular, si se percibía intervención política sospechosa.[77] Es posible que el propio Ricci fuera quien donase estos regalos al rey, como bien se percata en otro *Memorial* al rey redactado en lengua china por el jesuita de Macerata en 1600. Este listado propone solo dieciséis regalos, a diferencia de los veintiséis que se encuentran en el detallado escrito de Valignano (Ricci 2001: 282-284). Sin entrar demasiado en la comparación, es evidente que la base de los dos escritos es, en esencia, la misma, aunque las variaciones son contundentes. En el *Memorial* de Ricci también hay imágenes de la Virgen (punto 21 del listado de Valignano), el Nuevo Testamento (5), los relojes (17), los prismas (13), el clavicordio (25), los biombos (11), los brocados (10) y los espejos (12). No obstante, Ricci optó por llevar a cabo modificaciones específicas que merecen otro tipo de estudio.

Volviendo atrás, Valignano visitó Macao por cuarta vez el 24 de octubre de 1592 hasta, probablemente, el 15 o el 16 de noviembre de 1594. En estos años, el Visitador pudo conversar con Matteo Ricci sobre diversos asuntos de la misión, como la adopción definitiva del estilo y las costumbres de los letrados chinos, autodefiniéndose como «predicadores instruidos» (Malatesta 1991: 53-54). Transcurrió muy poco tiempo entre la cuarta y la quinta estancia en Macao (desde el 20 de julio de 1597 hasta el 14 de julio de 1598). Durante ese intervalo, Valignano llegó a ser nombrado Visitador de la India y Japón. La última estancia del jesuita en Macao fue desde el 10 de febrero de 1603 hasta el 20 de enero de 1606.[78] Precisamente, en 1603, las tres residencias «por la China adentro» contaban con seis padres y cuatros hermanos chinos que vivían «en tres ciudades principales de tres provincias con mucho crédito y reputación». Quizá, decepcionado por la falta de interés por parte de la corona de Portugal, Valignano volvió a escribir acerca del memorial al cardenal Belarmino. Una vez más, el Visitador no mencionó los regalos al rey de China:

> Y, por su orden, se ha dado memorial al rey de España en que se le pide que quiera fundar aquel colegio y proveer también los padres que están por la China adentro conforme a la obligación que tiene como señor de esta navegación y conquista que heredó con la corona de Portugal. Pero no tenemos hasta ahora nueva del despacho

77. El investigador, acerca de la llegada de los regalos, afirmó las siguientes frases sin precisar la fuente primaria: «Travelling quicky, Cattaneo and a new Portuguese missionary, João da Rocha, arrived in Nanchang two days ahead of Wang. Alerted of this new opportunity, Ricci made preparations. He paid Wang a visit, upon the latter's arrival. Telling the mandarin of his ardent desire to offer gifts of tribute to the emperor, Ricci showed Wang the precious commodities he had received from Macao: two European clocks, a painting of the Savior, and a Venetian prism. The last item Ricci presented as a gift to persuade Mandarin Wang; to this Ricci added the overwhelming gift of a clock to clench Wang's goodwill» (Po-Chia Hsia 2010: 169-170).
78. *Ib.* p. 55.

> que ha dado. Mas como estas cosas pasan por manos de tantos oficiales y consejos y son partes tan remotas, la experiencia maestra que se concluye muy despacio y con dificultad, y entre tanto el gasto corre y los padres y las misiones padecen. (ARSI, *Jap. Sin*. 14 I, f. 81)

Durante estos años al padre Visitador le inquietaba sobre todo la situación en el Colegio de Macao por estar «a cuenta de Japón», por gastar cada año «más de mil ducados con los sujetos de Japón que están allí estudiando» y, también, porque la misma institución sufrió en aquel periodo un gran accidente por causas naturales (ARSI, *Jap. Sin*. 14 I, f. 140v). De hecho, en la consulta de la India de diciembre de 1575 en las *Resoluciones del Padre Visitador*, Valignano y sus compañeros decretaron que «se debía hacer Japón provincia apartada, incluyendo solamente la China» (Valignano 1998: 295). Cinco años más tarde, este asunto fue uno de los puntos de la consulta japonesa en Bungo (octubre de 1580). En ella se reunieron veintidós padres y la mayoría, al igual que Valignano, estaba de acuerdo en independizar la provincia de Japón, desde el punto de vista económico, del personal de la misión, de la supervisión y la autonomía de Macao (Schütte 1985: 226-227). A tal respecto, el 26 de noviembre Valignano redactó una larga misiva en la que trazó un balance de la situación económica en China, desde la «primeira provisão» que los jesuitas recibieron en Macao en 1597 por Matías de Alburquerque hasta el último abastecimiento de Europa.[79] Acerca de su primera disposición en Macao, en la que trató de sustentar el instituto con el comercio de la seda, discurrió también en su *Apología*:

> Y así llegado aquí a Macao, el año de 1578, y informándome de lo que pasaba acerca de esto, y entendiendo que por entonces no era posible excusarse este medio, y juntamente viendo el grande peligro en que estaban los Padres y cristiandad de Japón, por no tener cierta y suficiente renta para tan grandes y continuos gastos como necesariamente se hacían, procuré con Su Santidad y con Su Majestad, por vía de nuestro Padre General, que se le diese algún remedio y traté también con esta ciudad de Macao sobre que este empleo de seda se hiciese de cierta y determinada cantidad con su voluntad y beneplácito, para que quedase como una renta cierta, de manera que no hubiese en ellos mudanza y se hiciese con la moderación debida y satisfacción del pueblo. (Valignano 1998: 191)

El jesuita italiano estructuró el sustento para las residencias chinas de la Compañía apoyando al rector del Colegio de Macao[80] de manera que en el in-

79. Jap. Sin. 14 I, ff. 149-150v. Macao 26 de noviembre de 1603. *Carta acerca dos ordenados da China escreveu-a o padre Alexandre Valignano*… Cf. *Carta do padre Alexandre Valignano acerca dos ordenados da China por o [Provincial] de Goa*…

80. Unos años más tarde volvió a repartir el dinero para sustentar la misión en China: «Para a China se há de mandar este ano logo que chegarem as naus de Japão até mil e trezentos ou mil quatrocentos [reais]. Seiscentos até setecentos a residência de Paquiem para haver com que pagar

terior de China los padres pudiesen vivir de forma independiente del puerto portugués (D'Elia 1941: 134). Esta decisión tan drástica de apartar de esta misión la supervisión del Colegio de Macao significó que Matteo Ricci llegara a ser directamente el superior de la Compañía en China y la Provincia de la India. Tras dar al italiano de Macerata plena autonomía institucional, Valignano despachó a un grupo de sacerdotes, al italiano Alfonso Vagnone (1568-1640) y a los portugueses Pedro Ribeiro (1570-1640) y Gaspar Ferreira (1571-1649) a Nankín para empezar los estudios chinos (Brockey 2007: 55).

Cabe señalar que la situación económica tanto del Colegio de Macao como de las residencias en China se solucionó con la llegada de la nave y las provisiones en 1605.[81] Ese mismo año entre las cuatro residencias de la Compañía de Jesús en China se repartieron dieciséis padres «todos theologos europeos e cuatro irmãos chinas».[82] Por otro lado, la importancia de este instituto fue incuestionable y, como afirmó en una de sus últimas cartas el padre Visitador, el «fruto que se ha sacado de él en los ocho años después que se edificó fue haberse proveído toda esta viceprovincia de grande número de letrados y teólogos».[83] En los últimos años, antes de su muerte, Valignano pareció ser más satisfecho en relación con la situación en el interior de China; el jesuita veía crecer «el número de las casas y de la gente y gasto sin tener con que se sustentar que para mí no es cosas de pequeño cuidado».[84]

Finalmente, pocos días después de que Alessandro Valignano decidiera partir para el *hinterland* chino con el fin de visitar otros misioneros, el jesuita italiano murió en Macao el 20 de enero de 1606.[85] Según afirmó en una de sus últimas misivas, tenía pensado ir acompañado por el padre Lázaro Cattaneo y, a la vuelta, enviar a los jesuitas Francisco López y Sabatino de Visis.[86] Valignano

---

as dívidas que fez com a compra das casas e para ter cm que se sustentar este ano. E o mais para se dar a cada casa seu particular ordenado da maneira que estava determinado, procurando de arrecadar cada ano o que alguns amigos prometeram para ajuda da residência da China». *Lembrança que faz o Padre Visitador da China e Japão estando com grandes dores e fraqueza com perigo da acabar com ellas esta vida.* Japón, 1606 (ARSI, *Jap. Sin* 14 II, f. 229v).

81. «E com esta nau também tivemos grande remedio com que pagamos aos chinos o que nos tinham dado fiado e tivemos com que sustentar este ano este colégio e residências da China…». Macao, 20 de enero de 1605 (ARSI, *Jap. Sin*., 14 II, f. 186v).

82. Macao, 15 de enero de 1605. Archivo de España de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares (AESI-A), Estante 2, caja 101, documento 23, leg. 1001. f. 1.

83. «[…] poder bastantemente entender la pérdida que hubo en el así por quemar por un desastre su iglesia y por la ruina que en la parte de la casa antigua hicieron el año pasado los tifones, como de la que hubo con la tomada de las naves por los holandeses». *Ib.* f. 140v. Esta carta se repite en: ARSI, *Jap. Sin*. 14 I, f. 162, Macao, 7 de abril de 1604.

84. Nagasaki, 24 de octubre de 1601 a Claudio Acquaviva (ARSI, *Jap. Sin*. 14 I, f. 83).

85. Este mismo año volvió a pedir otro «remedio que se ha de dar para cuatro residencias de China» en el *Memorial das cousas que o padre Francisco Rodriguez procurador da Viceprovincia da China e de Japão ha de tratar em Roma con nosso padre* (ARSI, *Jap. Sin*. 14 II f. 272).

86. «Também eu tinha (como este dito) determinado de entrar pola China adentro juntamente com o padre Lazaro Cattaneo que havia de ir por meu companheiro e depois a tornada tinha determinado de mandar para a missão da China o padre Francisco López e ao padre Sabbatino

quería visitar las tres residencia de Shaozhou, Nanchang e Nankín y llegar hasta la capital (Fontana 2005: 255). Sin embargo, antes de salir de Macao, sufrió un serio ataque de uremia, enfermedad que le venía afectando desde hacía unos años, y murió cuando aún no había cumplido los sesenta y siete años (Malatesta (1991: 55). De acuerdo con Andrew Ross, la misión jesuita en China se suele asociar con Matteo Ricci, sin considerar que sin Valignano no habría habido ningún Ricci. Como se ha demostrado, fue el jesuita de Chieti quien impulsó la instrucción y el aprendizaje de la lengua y cultura china a los misioneros, evitando, así, los primeros errores de la misión. Fue el Visitador quien ordenó a Ricci estudiar los clásicos chinos y transcribir los *Cuatros libros* de Confucio o Mencio. Además, autorizó definitivamente a los padres al cambio de la vestimenta y a toda una aproximación diferente a la manera de los literatos chinos (Ross 1999: 510-511).

---

de Visis por me parecer que tem vocação para esta missão e artes para poderem fazer nela muito servió a nosso Senhor por que agora parece que Deus há servido determinar bem por outra cosa a encomendo ao padre Rodriguez que quando comodamente puder mande a este dos padres para esta missão». *Lembrança que faz o Padre Visitador da China e Japão estando com grandes dores e fraqueza com perigo da acabar com ellas esta vida*. Japón, 17 de enero de 1606 (ARSI, *Jap. Sin.* 14 II, f. 229v).

Bibliografía

Archivo Histórico de la Compañía de Jesús (ARSI), *Fondo Gesuitico*, 772.2 (bis).

Archivo Histórico de la Compañía de Jesús (ARSI), *Japonica-Sinica.*

Basto da Silva, Beatriz, *Cronologia da História de Macau. Séculos XVI-XVII*, vol. 1, Macau, Direcção dos serviços de educação, 1992.

Bernard, Henri «Valignani ou Valignano, L'auteur véritable du récit de la première ambassade japonaise en Europe (1582-1590)». *Monumenta Nipponica,* vol. 1, n.º 2 (Jul., 1938), 378-385.

Brockey, Liam Matthew, *Journey to the East: The Jesuit Mission to China, 1579-1724*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University, 2007.

Carrió Invernizzi, Diana, *Embajadores culturales: transferencias y lealtades de la diplomacia española de la Edad Moderna*, Madrid, Editorial UNED, 2016.

Chan, Albert S.J., *Chinese Books and Documents in the Jesuit Archives in Rome. A Descriptive Catalogue (Japonica-Sinica I-IV.)*, Nueva York, M.E. Sharpe, 2002.

Chinchilla, Perla y Romano, Antonella, *Escritura de la modernidad. Los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, México, D.F., El mundo sobre el papel, 2008.

Confucio, *The Four Books. [Sishu* 四書*. 1963]*, Guangming shuju 光明書局, Hong Kong 香港, 1963.

D'elia, Pasquale, «Quadro storico sinologico del primo libro di dottrina cristiana in cinese». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. III (193-222), 1934, 193-222.

—, «Alessandro Valignano e l'introduzione definitiva del cristianesimo in China». *La civiltà cattolica*, 1941, 124-135.

Fontana, Michela, *Matteo Ricci. Un jesuita alla corte dei Ming*, Milán, Mondadori, 2005.

Gernet, Jacques, *Primeras reacciones chinas al cristianismo*, México, S.L. Fondo e Cultura Económica, 1989.

Hosne, Ana Carolina, *The Jesuit Missions to China and Peru, 1570-1610. Expectations and appraisals of expansionism*, Nueva York, Routledge, 2013.

Jami, Catherine, Engelfriet, Peter y Blue, Gregory, *Statecraft and Intellectual Renewal in Late Ming China. The Cross-Cultural Synthesis of Xu Guangqi (1562-1633)*, Leiden, Brill, 2001.

Lach, Donald T., *Asia in the Making of Europe*, vol. I, Chicago, University of Chicago Press, 1965.

Laven, Mary, *Mission to China. Matteo Ricci and the Jesuit Encounter with the East.*, Londres, Faber and Faber, 2011.

Malatesta, Edward J., S.J., «Alessandro Valignano *Fan Li-An*范禮安 (1539-1606) estratega da missão jesuita na China». *Revista de cultura,* Edição do Instituto Cultural de Macao, n.º 21 (II serie) (1991), 51-66.

Malek, Roman y Hofrichter, Peter, *Jingjiao. The Church of the East in China*

and Central Asia, Collectanea Serica, Sankt Augustin, Institut Monumenta Serica, 2006.

Meynard, Therry S.J., *The Jesuit Reading of Confucius. The First Complete Translation of the Lunyu (1687) Published in the West*, Leiden-Boston, Brill, 2015.

Moran, J. F., *The Japanese and the Jesuit. Alessandro Valignano in sixteenth-century Japan*, Londres y Nueva York, Routledge, 1993.

Ollé, Manel, *La invención de China. Percepciones y Estrategias Filipinas Respecto a China durante el Siglo XVI*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000.

—, «The Jesuit Portrayals of China Between 1583-1590. *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies,* vol. 16 (2008), 45-57.

Po-Chia Hsia, Ronnie, *A Jesuit in the Forbidden City: Matteo Ricci, 1552-1610*, New York, Oxford University Press, 2010.

Real Academia de la Historia de Madrid, *Cortes* 562, ff. 519-542.

Revuelta González, Manuel, *Once calas en la Historia de la Compañía de Jesús*, «Servir a todos en el Señor», Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2006.

Ricci, Matteo, *Storia dell'Introduzione del cristianesimo in Cina scritta da Matteo Ricci S. I. Nuovamente edita e ampiamente commentata col sussidio di molte fonti inedite e delle fonti cinesi da Pasquale M. D'Elia S. I.*, Roma, Libreria dello Stato, 1942.

Rubiés, Joan-Pau, «The Concept of Cultural Dialogue and the Jesuit Method of Accommodation: Between Idolatry and Civilization». *Archivium Historicum Societatis Iesu*, 74 (147) (2005), 237-280.

—, «Diálogo religioso, mediación cultural o cálculo maquiavélico? Una nueva mirada al método jesuita en Oriente, 1580-1640», *Jesuitas e imperios*, eds. Alexandre Coello de la Rosa, Javier Burrieza y Doris Moreno, Madrid, Sílex, 2012, 33-61.

—, *Li Madou Zhongwen zhuyi ji* 利瑪竇中文著譯集, Shanghai, Fudan daxue chubanshe 復旦大學出版社, 2001.

Ross, Andrew C., «Alessandro Valignano, S.J.». *Missionology: An International Review*, vol. XXVII, n.º 4 (1999), 510-511.

Schütte, Josef Franz, *Valignano's Mission Principles for Japan. Part II: The Solution (1580-1582), Translated by John J. Coyne, S.J.,* St. Louis, The Institute of Jesuit Sources, 1985.

Semedo, Alvaro, *Histoire universelle de la Chine, para le P. Alvarez Semedo, Portugais…*, Lión, Hierosme Prost*,* 1667.

Spence, Jonathan D., *The Memory palace of Matteo Ricci*, Nueva York, Elisabeth Sifton Book, 1984.

Tolosana, Carmel Lisón, *La fascinación de la diferencia. La adaptación de los jesuitas al Japón de los samuráis, 1549-1592*, Madrid, Akal, 2005.

Üçerler, J., Antoni, M. S.J, «Alessandro Valignano: Man, Missionary, and Writer». Alessandro Valignano, *Portrait of a Jesuit*, Macao, Macau Ricci Insititute, 2013.

Valignano, Alejandro S. J., *Historia del principio y progresso de la Compañía de Jesús en las Indias Orientales (1542-1564)*, ed. Josef Wicki, Roma, Institutum Historicum, 1944.

—, *Sumario de las cosas de Japón (1583). Adiciones del Sumario de Japón (1592),* ed. José Luis Alvarez-Taladriz, Monumenta Nipponica Monographs (N.9), Tokio, Sophia University, 1954.

—, *Apología en la cual se responde a diversas calumnias que se escribieron contra los padres de la Compañía de Japón y de la China de Alejandro Valignano*, *(1598)*, ed. José Luis Álvarez-Taladriz, Tokio, Sophia University, 1998.

Venturi, Tacchi y S. I., Pietro, *Opere Storiche del P. Matteo Ricci S. I.*, Vol. II, Macerata, Premiato Stabilimento Tipografico, 1911.

Witek, John W. S.J. y Reis, Michel, *Religion and Culture, An International Symposium Commemorating. The Fourth Century of the University College of St. Paul*, Macao, Instituto Cultura de Macao, 1999.

CC BY

«No me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada»: Análisis del episodio de la dama de verde, Isabela Catrucho (*Persiles*, III, XIX y XX-XXI)

Juan Ramón Muñoz Sánchez
Universidad de Córdoba
juanra92@hotmail.com

Recepción: 26/08/2016, Aceptación: 09/02/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
En el siguiente estudio se pretende realizar un pormenorizado análisis del episodio de Isabela Castrucho y Andrea Marulo (*Persiles*, III, XIX y XX-XXI), al tiempo que se establecen sus relaciones intratextuales con el resto de la producción literaria de Cervantes.

Palabras clave
Cervantes; episodio; ambigüedad; ironía; amor

Abstract
"*No me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada": Analysis of the episode of Isabela Castrucho, the lady in green (*Persiles*, III, XIX and XX-XXI)*
This study seeks to analyze in detail the episode of Isabela Castrucho and Andrea Marulo (*Persiles*, III, XIX and XX-XXI), while establishing the intra-textual relations it maintains with the remaining literary output of Cervantes.

Keywords
Cervantes; episode; ambiguity; irony; love

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.233

Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional (Madrid, 1617) se conforma alrededor de dos elementos que determinan su tema y su composición: el amor y las aventuras viajeras. En efecto, la historia de los virtuosos amantes Periandro y Auristela no es sino la búsqueda de una ortodoxia de los sentimientos, con una fuerte tonalidad moral de trasfondo de corte neoplatónico, luego de haberse originado un conflicto que es el responsable de poner en marcha la acción de la novela. Periandro se enamora de Auristela, y su amor, por las circunstancias en la que se genera —ella está destinada a ser la esposa de su hermano mayor, el príncipe Magsimino de Tule—, los obliga, instigados por su madre, la reina Eustoquia, que, al favorecer al segundón, obra en flagrante perjuicio de su primogénito, a emprender un viaje que es al mismo tiempo una huida, disfrazado de un «voto de venir a Roma a enterarse ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba un poco en quiebra, jurándole primero Persiles que en ninguna manera iría en dicho ni en hecho contra su honestidad» (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, IV, XII, 703). Durante el trayecto, a causa de su portentosa belleza y de los múltiples vaivenes de la fortuna, así como a veces de sus propios procederes —como los prontos celosos de Auristela—, se ven envueltos en un laberinto de aventuras y peligros que pone en jaque sus vidas lo mismo que su amor, y del que salen triunfadores gracias a su tenacidad y fidelidad amorosas, a su carácter paciente y sufriente, al uso de la mentira, el engaño y el disfraz y a su confianza en la Divina Providencia. Pero que no son sino los necesarios trabajos que han de padecer para acrisolarse y hacerse acreedores de la dicha y la felicidad final que sella su unión. De modo que su proceloso viaje deviene una peregrinación de perfección amorosa y espiritual en permanente roce con el mundo, con diferentes modelos sociales y con numerosos casos de amor de naturaleza dispar.

El viaje de Periandro y Auristela, como se sabe, comprende el agitado y dilatado itinerario que separa la isla semilegendaria de Tule de la ciudad de Roma, el cual se desarrolla de norte a sur por los gélidos mares septentrionales del continente europeo, repletos de islas, en su mayoría, fantásticas e incidentes varios, y de oeste a este por los polvorientos caminos meridionales de los países latinos, con sus ciudades y villas, sus ventas y mesones, sus casas y centros de devoción, su realidad ambiental y circunstancial a cuestas.

El camino por tan vasto mapa se corresponde con el intento de Cervantes de conformar la novela total, aquella que, simultáneamente, atendiera a la relación del género humano con la divinidad y explorara el problemático existir de los hombres en la historia, en la sociedad y consigo mismo. Para conseguir tamaño propósito, el autor se vio en la obligación de tener que completar la trama que vertebra la novela con la interpolación de una galería de episodios que diera cuenta de aquello que es territorio vedado en la acción medular. Siempre fiel a la tradición, Cervantes encontró la sanción de este modelo estructural en la antigüedad grecolatina así como en la teoría y en la práctica literaria de su tiempo; pero siempre nuevo y original, fue un paso más allá por la cantidad de relatos

que incorpora, lo que no respondía sino al intento experimental de combinar el vanguardista concepto de épica en prosa, renovado al calor de la exhumación y difusión de la novela helenística signada en la *Historia etiópica* de Heliodoro, con la novela corta. De tal suerte que en el *Persiles*, aun más que en *Don Quijote de la Mancha*, confluyen todos los géneros narrativos del periodo, al tiempo que se entreveran diferentes estilos, registros, niveles de escritura y personajes, pero perspicazmente combinados y armonizados en tanto que se produce una ponderada adecuación de fondo y forma.

Empero, el *Persiles* no es únicamente la narración de una historia que aspira a cifrar en sus páginas el universo todo, sino también una reflexión sobre la literatura, sobre el estatuto ficcional de la propia obra, por lo que resulta ser, como *Don Quijote* y el entramado novelesco de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, una metanovela. Pues, efectivamente, al lado de la materia narrativa, y como complemento diegético y juego literario, se introducen comentarios y lucubraciones teóricas que inciden sobre la acción contada, ya para justificarla, ya para, no sin ironía, ponerla en solfa. Como cabía esperar, el precepto (neo) aristotélico de la variedad en la unidad suscita no pocas intervenciones directas del narrador externo en forma de reflexiones metanarrativas, que, sin embargo, se pueden condensar en una sola:

> Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia. Acciones hay que, por grandes, deben callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y a pesar de la mentira, forme una verdadera armonía. (III, x, 526-527)[1]

Una aproximación al libro III de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

El libro III del Persiles[2] comprende la práctica totalidad del viaje terrestre de los héroes de la novela, pues comienza con la llegada de Periandro, Auristela y la familia del español Antonio a Lisboa y concluye en la ciudad italiana de Luca,

1. Sobre estas cuestiones y otras que abordaremos a continuación, véase Muñoz Sánchez (2015a).
2. Véase, por ejemplo, Romero Muñoz (2004: 37-42); Lozano Renieblas (1998: 111-117, 121-124 y 171-188); Deffis de Calvo (1999: 82-96); Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1999: XX-XLV); Baquero Escudero (2013: 173-195); Canavaggio (2014: 235-251); Muñoz Sánchez (2015b).

muy cerca de Roma, la meta de la peregrinación. El camino por una geografía reconocible y familiar, frente a la parte septentrional, supone la práctica desaparición de las aventuras vinculadas al espacio marino, imaginario y ajeno: ya no hay tormentas, naufragios, raptos, añejas profecías, crueles sacrificios, terribles experiencias que amenazan la vida, piratas, bárbaros salvajes, etc.; aunque los héroes se verán envueltos en situaciones apremiantes y no faltarán las falsas muertes, ya no volverán a separarse. Su tránsito es, por consiguiente, mucho más reposado y tranquilo, máxime cuando viajan desembarazados de pretendientes amorosos que turben su sosiego, entereza y fidelidad amorosa.[3] Signo de ese viraje es el cambio de indumentaria de los héroes, que abandonarán sus exóticas vestimentas originarias por el hábito de peregrinos, cuyo motivo principal no es otro que el intento de pasar inadvertidos en su trayecto hacia Roma. Es preciso matizar que el entorno identificable lo es para el escritor, que ve coartada su libertad ficcional, e igualmente para el lector; no en cambio para los protagonistas, todos ellos nacidos en el norte de Europa, excepción hecha del español Antonio. De manera que su viaje deviene una especie de recorrido turístico,[4] si bien muy especial en razón de que, más que pasar por las grandes urbes del presente contemporáneo, lo que realizan es un viaje a través de la historia romano-visigoda de la zona,[5] que, ya en Francia e Italia, se desarrolla por la «vía francigena» o *peregrinatio maior,*[6] de conocimiento y aprendizaje. Este hecho, unido a la disminución considerable de las peripecias, acarrea que Periandro y compañía mantengan cierta distancia ante lo que observan, que su papel en no pocas ocasiones no sea más que el de espectadores de un mundo que desconocen y están descubriendo y asimilando o identificando con lo leído en libros.[7]

3. Así, comenta Aurora Egido: «el amor de Periandro y Auristela apenas si cuenta en su paso por Portugal y España, sino los sucesos que acontecen en su peregrinar» (1994: 262).

4. De hecho, Lozano-Renieblas indica que el itinerario meridional equivale a «lo que hoy llamaríamos rutas turísticas […], todos los lugares están ordenados en el camino de acuerdo con el referente real y siguiendo las recomendaciones de las guías» (1998: 115).

5. Nerlich señala que «el mapa que Cervantes pone ante nuestros ojos no es de la España de Felipe III, sino el mapa histórico de la España antigua y visigoda, por ejemplo el que publicó Abraham Ortelius, aleccionado por Arias Montano, en 1586 […] El camino que toman los viajeros llegados del septentrión corresponde a la vía romana que lleva de Lisboa a Narbona, pasando por Toledo, Valencia, Barcelona (y Perpiñán, que todavía no se llamaba así)» (2005: 161).

6. Scaramuzza Vidoni señalaba que la ruta meridional de Lisboa a Roma es deudora de «la llamada literatura odepórica»; un viaje que se desarrolla «en la península ibérica a lo largo de caminos bien definidos, y después en Francia e Italia, en el eje de la *peregrinatio maior*, la 'vía francigena' que llegaba hasta Roma y después proseguía siempre por tierra hasta Bari, donde los peregrinos se embarcaban a Jerusalén» (1998: 148-149).

7. Así, a causa de que «las lecciones de libros muchas veces hacen más cierta esperiencia de las cosas que no las tienen los mismos que las han visto, a causa de que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada, y, con esto, excede la lección a la vista» (III, VIII, 505), Periandro realiza, al paso por el Tajo y Toledo, el elogio del río y de la ciudad, cantados por el «jamás alabado como se debe poeta Garcilaso de la Vega» (III, VIII, 504), antes que un español, vecino del Quintanar, como Antonio el padre.

Por otro lado, frente al zigzagueante y nebuloso viaje por las aguas del Atlántico norte del libro I y al estatismo de los libros II y IV, que se desarrollan en su práctica totalidad en derredor de un espacio único: la isla del rey Policarpo y Roma, respectivamente, el itinerario terrestre del libro III presenta un esquema completamente lineal: el del camino. El cual, conforme a la idoneidad de la estructura itinerante, facilita tanto los encuentros causales como la diversidad social,[8] e igualmente las detenciones en determinadas poblaciones, en ventas, mesones o posadas, en casas particulares y en algún que otro templo. De modo que la ausencia de aventuras y el papel de espectadores ante un mundo ajeno de los héroes se suple, merced al esquema lineal del camino, con la variedad episódica, con el incesante surgimiento de episodios narrativos, que, de algún modo, refieren y reflejan la circunstancia social y ambiental del lugar en el cual se desarrollan. Es conveniente señalar, empero, que no todas las paradas engendran historias laterales, puesto que algunas no son sino el recibimiento y el agasajo que se dispensa al escuadrón de peregrinos «peregrinos», como sucede, pongamos, durante la permanencia de los héroes en la casa del Corregidor de Badajoz (III, II). Hay que tener en consideración, además, que las sucesivas escalas del viaje en casas, ventas o poblaciones desempeñan el propósito de ir sembrando la fama de los protagonistas, de la que se hará eco el príncipe Arnaldo cuando recorra punto por punto el mismo itinerario, a la par que ir allanando futuros acontecimientos que se desgranarán en el libro IV, como lo concerniente al retrato de Auristela que pinta de memoria el acechador de bellezas del duque de Nemurs (III, XIII). Con todo, la mayor parte de los altos y de los encuentros principian una historia particular,[9] si exceptuamos la detención del grupo en el Quintanar de la Orden en casa de Diego de Villaseñor (III, IX), en donde se culmina, con la vuelta a casa, el episodio del español Antonio; así como cuando se combinan los dos elementos, de forma que los relatos subordinados comienzan con un encuentro en el camino y prosiguen, de seguida o más tarde, con la detención de los héroes en un espacio concreto.[10]

8. Recuérdese que Bajtín argumentaba que «el 'camino' es el lugar de preferencia de los encuentros causales. En el camino […], en el mismo punto espacial y temporal, se intersectan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades […] Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos, complicándose y concertándose por las *distancias sociales*, que en este caso están superadas […] El camino es especialmente adecuado para la presentación de un acontecimiento dirigido por la casualidad […] Así se hace claro el importante papel temático del camino en la historia de la novela» (1989: 394).
9. Como sucede en los episodios de Mari Cobeña y Tozuelo (III, VIII), de los falsos cautivos (III, X), de Rafala (III, XI), del mesón de Perpiñán (III, XIII), de Claricia y Domicio (III, XIV-XV) y de Ruperta y Croriano (III, XVI-XVII).
10. Así, en los episodios de Feliciana de la Voz y Rosiano (III, II-V), de Ortel Banedre y Luisa (III, VI-VII, XVI, XVIII-XIX), de Ambrosia Agustina (III, XI y XIII) y de Isabela Castrucho (III, XIX y XX-XXI).

La composición del libro III se suele distribuir en dos secciones delimitadas geográficamente:[11] por un lado, la parte del camino que transcurre en los reinos peninsulares (III, I-XII); por otro, la que se desarrolla en territorio francés e italiano (III, XIII-XXI). Como motivos se aducen que los peregrinos se limitan a ser los espectadores de excepción de las historias que se desencadenan en la monarquía hispánica, mientras que se implican hasta la médula en las de las comarcas franco-italianas; que a su paso por España el grupo de peregrinos no se modifica, justo lo contrario de lo que sucede en Francia, en donde el escuadrón se va engrosando con la incorporación de nuevos personajes; que el tono marcadamente realista o costumbrista de los sucesos acaecidos en suelo español se muda, nada más adentrarse en el país galo, por otro que tensa al límite el principio de la verosimilitud; que si desde Lisboa hasta Perpiñán el grupo camina a pie, a partir de Francia, en concreto desde la casa de Claricia, lo harán a caballo.

Pese a que esta compartimentación resulta muy sugerente, principalmente por el notable viraje que experimenta la narración con el paso del suelo español al francés, en relación sobre todo con el tipo de verosimilitud que opera en cada territorio, así como porque el conflicto medular empieza a recuperar cierta primacía narrativa, en lo demás cabe poner no pocas objeciones. Por lo pronto, el escuadrón de romeros sí sufre alteraciones en su conformación durante el trayecto por la península ibérica, por cuanto Antonio el padre y Ricla detienen su andadura en el Quintanar, en donde, a las dos parejas de hermanos, la fingida de Periandro y Auristela y la verdadera de Antonio el hijo y Constanza, se les une Bartolomé el manchego al cuidado del bagaje, quien después protagonizará su propia historia al lado de Luisa la talaverana. Y lo mismo sucede en lo concerniente a la actuación y vinculación de los héroes en las diversas historias. Es verdad que la implicación de los peregrinos varía de unos sucesos y episodios a otros, pero no que se registre una nítida demarcación en su comportamiento entre España y Francia-Italia. Ellos son los depositarios del hijo y de las joyas de Rosanio y aceptan a Feliciana de la Voz como compañera de peregrinaje, aunque sean los pastores de la majada y los dos caballeros trujillenses los que humana y activamente se impliquen en el caso de amor de los jóvenes extremeños; se ven envueltos, sin querer, en la muerte de don Diego de Parraces en una floresta extremeña; Periandro aconseja ilustradamente a Ortel Banedre a propósito del matrimonio cristiano para que no castigue, sino que perdone a Luisa por el adulterio perpetrado; el episodio de los falsos cautivos es más eficaz con la presencia de los peregrinos, habida cuenta de que su cabal significación se halla precisamente en el contraste de sus respectivos lienzos, uno apócrifo y otro verdadero, es decir: en la confrontación, desde el ámbito de la pintura y en satisfacción del lema horaciano del *ut pictura poiesis*, de la poesía y la historia, de la ficción y la vida; se pone en peligro su integridad en la razia turco-berberisca del episodio de Rafala; ya en Francia,

11. Véase, por ejemplo, Romero (2004: 38-40), Lozano-Renieblas (1998: 114-117) y Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1999: XXX-XXXVI).

Periandro, por un lado, y Antonio el hijo, por otro, salvan a los vástagos de Claricia y a Feliz Flora, respectivamente, poniendo en peligro su vida; Constanza, en cuanto tesorera del grupo, muestra su caridad con el preso que resultará ser Ambrosia Agustina, lo mismo que con la familia del pobre que se juega la libertad a cambio de la manutención de sus hijos y su mujer en el mesón de Perpiñán, mientras que, como adivina, reconoce a Luisa la talaverana, a la que aceptan en su grupo en una posada francesa; Auristela, Constanza, Ruperta y Feliz Flora, por fin, ayudan en lo que pueden a Isabela Castrucho para que su historia de amor arribe a buen puerto. Su participación en los distintos episodios y sucesos, si bien en distintos grados, se da, por consiguiente, igual en España que en Francia e Italia. Es más, en las dos únicas historias en las que su intervención se reduce exclusivamente a la de meros concurrentes de excepción son en la de Mari Cobeña y Tozuelo, acaecida en La Sagra de Toledo, y en la de Ruperta y Croriano, que ha lugar en un mesón de la dulce Francia, solo que se extrema en el caso de los escoceses puesto que ni siquiera ofician como espectadores en el desenlace. Quizá no esté de más recordar que la participación de los héroes principales de la novela y sus dos acompañantes, los hermanos Antonio y Constanza, en los episodios no es menos activa en el libro III que en los anteriores; no constituye justamente un factor distintivo, ya que hay casos en los que su labor no sobrepasa la de ser meros receptores orales de biografías ajenas.[12]

La morfología del libro III es la más elástica, excéntrica, abierta y variada de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a causa tanto de la proliferación de secuencias narrativas laterales como de la inusitada carencia de relieve diegético de la historia principal. Ello se debe a que, como reconocía el Pinciano en el progreso del nudo y el desenlace narrativos, «parece imposible en obras largas ir siempre apretando sin quebrar» (*Philosophía antigua poética*, 213). Mas igualmente a la intención del autor de querer referir y reflejar críticamente, a la manera del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*, la situación histórico-social de la monarquía hispánica. De modo que, a través de los episodios, encara y pasa revista a los problemas contemporáneos más acuciantes, desde el matrimonio cristiano, la honra social y la situación de la mujer, hasta el alojamiento obligado de los tercios en los pueblos, villas y lugares, las delicadas relaciones hispano-turcas y la expulsión de los moriscos; poniéndolos ante los ojos de los amantes nórdicos, los cuales pueden constatar de primera mano que los males y pesares de los hombres en los modelos sociales tenidos por bárbaros no son desemejantes de los de los reinos peninsulares y, por extensión, de los civilizados y católicos países del mediodía europeo. No de otro modo, la «alma ciudad de Roma» a la que arribarán fulgirá antes por ser el reino de la corrupción, la prostitución, la superstición y la vanidad que el cielo de la tierra.[13]

12. Como sucede en los episodios de Rutilio (I, VIII-IX), Manuel de Sosa (I, X), Sulpicia (II, XIV) y Renato y Eusebia (II, XIX-XXI).

13. Véase, desde diversas perspectivas, Pelorson (2003: 49-58), Redondo (2004: 91), Armstrong-Roche (2009: 33-110), Canavaggio (2014: 250-251) y Ghia (2015).

No obstante lo dicho, la cohesión de la materia narrativa del libro III se mantiene gracias a la rica variedad de modos de engarce que ensaya el escritor a la hora de integrar las distintas secuencias narrativas secundarias y a la vinculación temática que mantienen tanto entre sí como con respecto a la trama primera. Dos son los temas que se repiten con mayor frecuencia: el perdón de las ofensas y el amor. El primero es observable en el episodio de Feliciana, en el de Ortel Banedre, en el incidente que acaba con la vida del conde marido de Constanza, en el de Ambrosia Agustina y en el de Ruperta. El segundo, aparte de mostrar sus varias caras, se ramifica en una multiplicidad de subtemas relacionados, como el matrimonio, la libertad de los hijos a la hora de escoger cónyuge, la aceptación del cuerpo y el sexo, la inserción de los amantes en el ciclo de la vida, la autodeterminación de la mujer, etc., los cuales de un modo u otro afecta a la mayoría de las historias.

Un ejemplo que ilustra lo dicho lo constituye el episodio de Isabela Castrucho y Andrea Marulo. Pues, efectivamente, su historia de amor, como veremos detalladamente, no se engarza en la trama primera sino siguiendo el principio compositivo expuesto bajo las leyes que operan en el viaje terrestre por el Mediodía europeo (un encuentro y un alto en el camino); su justificación viene dada por vinculación temática, a través del diálogo que mantiene tanto con la historia principal como con parte de la materia narrativa interpolada. Sin embargo, más allá del Persiles, el episodio novelesco manifiesta una tupida red de nexos intratextuales con el resto de la producción literaria de Cervantes, como veremos a continuación.

Análisis estructural y temático del episodio de Isabela Castrucho

El episodio de Isabela Castrucho y Andrea Marulo se articula en torno a dos impulsos narrativos, que, segmentados por el relato de primer grado, y conforme a su índole dispar, lo estructuran en dos partes nítidamente diferenciadas. El primero, acaecido en el capítulo XIX, es una acción mostrada en el presente narrativo de la novela, cuya construcción gira alrededor del motivo de un encuentro en el camino: el de un grupo de ocho personas a caballo y un rezagado con el escuadrón de peregrinos a la salida de la cueva de Soldino; su función no es otra que la de principiar la historia con la presentación no menos sesgada que enigmática así de la protagonista como del conflicto. El segundo, que comprende los capítulos XX y XXI, tiene lugar poco tiempo después en un espacio diferente; su irrupción en la fábula se debe a la detención del viaje de los peregrinos en su marcha hacia Roma por la llegada a uno de los lugares y de las edificaciones que lo jalonan: la posada de Luca. Representa la parte principal del episodio por cuanto es donde alcanza su desarrollo narrativo completo. Su morfología, habida cuenta de la mixtura que exhibe de narración y acción, es bastante más compleja que la primera; si bien prepondera la presentación viva de los acontecimientos sobre los contados, la combinación de los dos elementos sirve para delimitar la trama de esta segunda parte en dos, que se avienen con los capítulos XX y XXI. Aunque el capítulo XX es principalmente una acción mostrada, se recurre, debido a la distorsión cronológica de la secuencia episódica, que da co-

mienzo *in medias res* por el nudo de la historia, al proceso activador de la memoria[14] para exponer los antecedentes del caso mediante la relación homodiegética-intradiegética explicativa de un personaje, Isabela; el XXI, por su parte, es la prosecución del nudo y el desenlace representados en el plano básico de los acontecimientos generales. Después, ya en el capítulo I del libro IV, se registra una muletilla final en que los personajes principales comentan, sin enjuiciarlo, el episodio.

La disposición fragmentaria de la secuencia episódica en dos impulsos narrativos, como hemos comentado, es recurrente a lo largo del libro III. Pero es con el episodio de Ambrosia Agustina (XI y XII) con el que más paralelismos guarda: en ambos casos la historia se inicia con el misterioso encuentro en el camino de los amantes nórdicos y sus acompañantes con la protagonista (Ambrosia, Isabela), sobre la cual ofrece un testimonio incompleto y recóndito un informador (el soldado a caballo y uno de los arcabuceros, el rezagado); continúa tiempo después con su llegada a una población (Barcelona, Luca) y su detención en ella en un espacio concreto (la casa de Ambrosia, la posada de Luca). Por supuesto que entre ambos episodios hay diferencias importantes, en especial en lo que respecta al desarrollo de la historia, ya que es más enrevesada la acción de Luca que la de Barcelona, la cual básicamente se reduce al relato primopersonal de Ambrosia Agustina, dado que al arribar a las playas de la ciudad condal su caso ya está concluido, de modo que la parte final da comienzo *in extremas res*, al contrario que la de Isabela que lo hace *in medias res*. El mismo esquema de inserción exhibe el episodio del italiano Rutilio (I, VI y VIII-IX), en virtud de que su historia se divide, primero, en su presentación indirecta por varios prisioneros de la isla mazmorra y, después, en el cuento de su vida contando por él mismo, a instancias del español Antonio, en el marco de la isla despoblada. Este modelo de articulación estructural de un relato subordinado en la fábula ya había sido ensayado por Cervantes, en sus líneas mayores, con anterioridad. El primer ejemplo lo constituye el episodio trágico de Lisandro y Leonida de *La Galatea* (libro I), pues se compone igualmente de una acción mostrada en la diégesis que se suspende para ser continuada por extenso un poco después; solo que cambian los elementos, pues no irrumpe en la trama pastoril mediante un encuentro como en los casos de Ambrosia e Isabela, sino con una acción que se corresponde con el desenlace de la historia: la muerte a cuchillo de Carino por Lisandro, presenciada por los pastores Elicio y Erastro; luego, sucede la relación homodiegética-intradiegética de Lisandro para explicar las circunstancias de su caso a Elicio, tras encontrarse en una floresta a mitad de la noche. La forma de la segunda parte del episodio de Lisandro es la misma que la de Ambrosia Agustina, puesto que prácticamente ambas son de naturaleza narrativa. En *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* se registran dos casos de parecido acoplamiento técnico. El primero de ellos es el episodio de los alcaldes rebuznadores (XXIV, XXV y XXVII). Como se recordará, el relato

14. Sobre este aspecto en el *Persiles*, véase Aurora Egido (1994: 285-306) y, desde otro ángulo, Lozano-Renieblas (2014: 101-116).

subordinado empieza igual que los de Ambrosia e Isabela: un encuentro en el camino de los héroes principales con uno o varios de los personajes episódicos (en este caso, el cruce de don Quijote y Sancho con el joven que porta las lanzas y las alabardas); continúa con la detención de los héroes en un espacio único (aquí con la llegada a la venta de Maese Pedro), donde se cuenta la historia, los antecedentes del caso. La diferencia está en que el desenlace de este episodio quijotesco está separado narrativamente del relato homodiegético. Esto es, el episodio se dispone en tres impulsos narrativos diferentes delimitados por la trama medular. Con todo, el esquema resultante es muy parecido al de la historia de Isabela: encuentro-narración intradiegética-acción. El segundo de ellos es el episodio del morisco Ricote y su hija Ana Félix (LIV, LXIII y LXV). De vuelta de su aventura del gobierno de la Ínsula Barataria al castillo de los duques, Sancho se topa en el camino con un grupo de falsos peregrinos, siendo reconocido por uno, que resulta ser Ricote, el tendero morisco de su aldea, con el que habla afectuosamente, intercambian informaciones a propósito de sus singladuras y, luego, se despiden. Esto es, se repite el motivo del encuentro, pero ahora la diferencia radica en que, a causa del conocimiento y familiaridad de los encontrados, se trata de un proceso de agnición. Tiempo después, cuando don Quijote y Sancho son recibidos con los más altos honores y homenajeados en el puerto de Barcelona por los próceres de la ciudad, el episodio prosigue con la llegada intempestiva de Ana Félix en un bajel turco en el que, disfrazada de varón, oficia de arráez; la bella morisca cuenta las particularidades de su caso, al tiempo que se reencuentra con Ricote, su padre, que, por puro azar narrativo, se halla a la sazón en tal lugar. De modo y manera que al encuentro de Ricote y Ana Félix le sigue, con la llegada y estancia de los personajes principales a una población, una narración homodiegética. Lo que ocurre es que, como en el episodio de los alcaldes rebuznadores, el desenlace acaece en otro golpe narrativo distinto y separado por la acción primera. Pero en lo básico presenta el mismo esquema que el episodio de Isabela y Andrea. Todos estos ejemplos, en definitiva, responden al mismo patrón morfológico de engarce y desarrollo de un episodio sobre la fábula que le sirve de marco, solo que Cervantes hace variar la forma de unos casos a otros, experimenta con distintas posibilidades combinatorias que inciden en la particularidad de cada uno dentro del conjunto. No repite; se reescribe.

El anuncio de un nuevo episodio: el encuentro con el grupo de la dama de verde

A punto de abandonar la prodigiosa cueva de Soldino para encaminarse a Roma por el derrotero que les ha indicado el sabio astrólogo español,[15] el hermoso es-

15. Nerlich (2005: 472-500) opina que, en la figura de Soldino, Cervantes rinde un caluroso homenaje al humanista extremeño Benito Arias Montano. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, Soldino es deudor del venerable anciano que, en la *Gerusalemme liberata* (1581) de Torquato Tasso

cuadrón de peregrinos se topa con un grupo de personas, del que sobresale, por su atavío, una dama:

> Estando en esto, vieron venir por el camino y pasar por delante dellos hasta ocho personas a caballo, entre las cuales iba una mujer sentada en un rico sillón y sobre su mula, vestida de camino, toda de verde, hasta el sombrero, que con ricas y varias plumas azotaba el aire, con un antifaz, asimismo verde, cubierto el rostro. (III, XIX, 605-606)

Dado que se trata de una acción directa, la presentación del grupo y de la dama de verde le corresponde al narrador extradiegético-heterodiegético del *Persiles*; mas no la efectúa desde una posición de omnisciencia, sino que se acerca a sus personajes principales, se pone a su mismo nivel de conocimiento de los hechos o parte de una posición de aquiescencia para describir la escena. La utilización de este recurso por parte del narrador sirve para crear y potenciar expectación y suspense en los personajes, lo mismo que en lector, en tanto que la información que se brinda es la misma que tienen los personajes principales de la novela, y podemos adelantar que esta será la tónica de todo el episodio. De hecho, para la presentación del encuentro, el narrador utiliza a los personajes en la función narrativa de reflectores («estando en esto, *vieron*»). No parece impertinente señalar que esta perspectiva narrativa o modo de decir del narrador es la que prevalece a lo largo de todo el libro III del *Persiles*. Así, pongamos por caso, los puntos de vista del narrador, de los personajes y del lector están estrechamente ligados en los prolegómenos del episodio de Feliciana de la Voz, con esos encuentros misteriosos y llegadas intempestivas en las tinieblas de la noche; y lo mismo sucede en la historia de Ruperta, cuando la bellísima viuda escocesa, en la soledad de la cámara en que se aloja en un mesón de la dulce Francia, es espiada por los peregrinos repetir y renovar el juramento de venganza ante la calavera de la cabeza de su esposo en la caja de plata en que la porta, la espada con que fue asesinado y la camisa con la sangre aun no enjuta de él. Pero la utilización de los héroes en la función de reflectores de lo narrado se registra también en otros hechos, como en la descripción de las ermitas en las que viven, apartados del mundo, los franceses Renato y Eusebia, en el libro II.[16] Lejos del *Persiles*, esta técnica deviene fundamental en las dos partes del *Quijote* —recuérdense los preliminares del episodio de Cardenio en que don Quijote y Sancho descubren, primero, un cojín y una maleta con cuatro camisas de delgada Holanda, otras cosas de lienzo, un pañizuelo con cien escudos de oro y un librillo de memoria ricamente guarnecido, después, a un hombre desnudo, desgreñado y descalzo saltando de risco en risco y de mata en mata, y, por fin, una mula muerta caída

—a quien se rinde tributo en el *Persiles*—, informa a los paladines cristianos, Carlos y Ubaldo, cómo liberar a Rinaldo de la isla jardín de las delicias de la maga sarracena Armida (canto XIV).

16. Véase Muñoz Sánchez (2008: 216-217).

en un arroyo— y en la mayoría de las Novelas ejemplares, tales como *Rinconete y Cortadillo*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia* y la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*. Tampoco falta en *La Galatea*, sobre todo en el principio de las historias intercaladas, como sucede en el asesinato de Carino a manos de Lisandro que presencian Elicio y Erastro o en la boda secreta de Rosaura y Grisaldo que espían Galatea, Florisa y Teolinda. Además de para crear tensión dramática y suspensión en el lector, la postura de aquiescencia del narrador, por la que humaniza su saber, y la utilización de los personajes en calidad de reflectores de los hechos narrados, aunque no siempre, cumple el propósito de mostrar una acción incierta que necesita ser interpretada tanto a nivel diegético por los personajes implicados como fuera del texto por parte del lector, al modo —*avant la lettre*— de las novelas policíacas y detectivescas.

Ello nos sirve para enlazar con el otro aspecto fundamental de la descripción narrativa del encuentro: la dama vestida de verde. En la tradición folclórica y literaria el color verde se asocia con el amor, el erotismo, la sensualidad, la fertilidad y la esperanza. Pero en la obra de Cervantes, que se complace sobremanera de servirse del color verde, adquiere, aparte de esas,[17] otra dimensión o se carga de una simbología distinta. Helena Percas de Ponseti (1975: II, 386-395, p. 394), que dedica unas páginas al análisis funcional del verde en el *Quijote*, llega a la conclusión de que simboliza «la profunda autodecepción del hombre cuando se aparta de lo propio o natural». Francisco Márquez Villanueva (1975: 147-227 y 1995: 23-57), en dos estudios fundamentales, asocia el color verde con la locura, la estulticia y la bufonería, aspectos esenciales en la conformación de la literatura moderna, donde el entretenimiento y la risa cobran valor estético. En nuestro caso es indudable que el verde representa tanto al amor, sin excluir el sexo, y la esperanza como a la locura, emparentada con el engaño y el fingimiento. Si bien, no debe olvidarse que en la época los vestidos de camino eran justamente de colores vivos y llamativos.

Lo más extraordinario del encuentro, en función de la inaudita curiosidad que experimentan todos los personajes cervantinos por los sucesos, las cosas y las personas desconocidas, es que los peregrinos no medien palabra con los hombres a caballo y la dama de verde: «Pasaron por delante dellos y, con bajar las cabezas, sin hablar palabra alguna, los saludaron y pasaron de largo; los del camino tampoco hablaron palabra y al mismo modo les saludaron» (III, XIX, 606).

Sin embargo, todo se resuelve porque uno de los acompañantes del grupo de la dama, que se había quedado rezagado, enlaza con nuestro escuadrón de romeros, a los que solicita un poco de agua. Es ahora cuando el grupo principal inquiere información sobre «qué gente era la que iba allí delante, y qué dama la de lo verde» (III, XIX, 606). Conviene destacar que el rol de informador o el

17. De hecho, D. de Armas Wilson (1991: 223-247), en su estudio del episodio, entiende que el verde, en Isabel, simboliza la fertilidad.

papel de personaje informante en los episodios del libro III del *Persiles* es de uso frecuente. Martina informa a Ortel Banedre acerca de Luisa y su circunstancia; el soldado a caballo y uno de los seis arcabuceros a pie son los que cuentan lo que saben a propósito del prisionero del carro que es Ambrosia Agustina; es la joven morisca Rafala la que advierte a los peregrinos de las intenciones reales de su tío; la singladura de Ruperta la refiere su anciano escudero; Soldino es el encargado de señalar a los peregrinos que Luisa y Bartolomé se han escapado juntos, así como de indicarles otras informaciones relevantes que afectan al desenlace de la historia principal. Se trata de otra estrategia narrativa que Cervantes venía ensayando desde *La Galatea*, como lo corrobora el papel diegético que desempeña la joven Maurisa, encargada de exponer diversos sucesos de los episodios de Teolinda y Leonarda y de Rosaura y Grisaldo. En el *Ingenioso hidalgo*, el papel de informador lo encarnan el cabrero Pedro, en la secuencia episódica de Marcela, y el innominado de Sierra Morena que relaciona las pistas diseminadas de la maleta, el salvaje desgreñado y la mula muerta y las articula en un discurso en que relata a don Quijote y Sancho lo que sabe a cuenta del «Roto de la Mala Figura» desde su arribada a Sierra Morena, en el episodio de Cardenio. En el *Ingenioso caballero*, tal función la desempeñan el estudiante que profiere la historia de Basilio, Quiteria y Camacho, y el joven del pueblo de los alcaldes rebuznadores. El grado de información que ofrecen estos personajes es sumamente variable; oscila desde lo superficial y lo básico o elemental hasta conocer los pormenores de los hechos de primera mano al haberlos presenciado como testigo. En la mayoría de los casos, las informaciones que brindan estos personajes, amén de para presentar las distintas historias o para revelar nuevos datos sobre el curso de su desarrollo, sirve para mostrar cada caso desde distintas perspectivas o puntos de vista, que ora se concatenan complementariamente, ora entran en confrontación dialéctica.

El informante de la historia de Isabela Castrucho, habida cuenta de que la ignora en su conjunto, de que desconoce los pormenores del caso, apunta únicamente la razón de ser del tío y de la sobrina, así como el motivo por el que estima que ella camina tal cual va:

> El que allí va delante es el señor Alejandro Castrucho, gentilhombre capuano y uno de los ricos varones no solo de Capua, sino de todo el reino de Nápoles. La dama es su sobrina, la señora Isabela Castrucho, que nació en España, donde deja enterrado a su padre, por cuya muerte su tío la lleva a casar a Capua, y, a lo que yo creo, no muy contenta. (III, XIX, 606)

El anciano escudero de Ruperta, representante y valedor de las férreas normas sociales clasistas establecidas, no entiende que una mujer pueda ir descontenta al matrimonio, pues no es otro el motivo de su existencia que «enterarse con la mitad que le falta, que es su marido» (III, XIX, 606). Sin embargo, el informante, que no está al tanto de las motivaciones internas de los personajes de los que habla y no comprende «esas filosofías» de las que trata el escudero, se

limita a repetir lo que ha podido constatar desde que viaja con el grupo: que la joven «va triste» (III, XIX, 606).

Aun cuando la información deparada no es mucha, en los preliminares del episodio, como es norma en la obra de Cervantes, se consignan en síntesis sus temas más importantes: el deseo de completud, de integridad, tras su hallazgo, de la mitad perdida, emparentado, naturalmente, con la filosofía platónica del eros expuesta en el *Banquete*, singularmente en el discurso de Aristófanes a propósito del mito del hombre esférico, y en el *Fedro*, y con su interpretación y puesta al día por los grandes tratados filográficos del Renacimiento,[18] y la decisión de la elección del cónyuge que enfrenta a los padres o familiares tutores y a los hijos o tutorados, que apunta a la dimensión social del sacramento del matrimonio regulado por el Decreto Tametsi, así como a la emancipación de la mujer.

Tras la pesquisa manifestada por el rezagado, el episodio queda suspendido a favor de la trama primera, que es la que se focaliza en la narración.

Un alto en el camino en una posada de Luca: la extraña aventura de la bella endemoniada

Con la arribada del escuadrón de peregrinos a la ciudad italiana de Luca, el narrador externo del Persiles, que a lo largo del libro III entra y sale de la narración a su antojo, introduce un comentario por el cual advierte directamente al lector de que «aquí aconteció a nuestros pasajeros una de las más estrañas aventuras que se han contado en todo el discurso deste libro» (III, XIX, 611). La intromisión, susceptible de ser interpretada como una captación de benevolencia, es ambigua en su manifestación por cuanto, antes que anunciar la prosecución del episodio, parece alertar sobre un hecho que les sucederá a los protagonistas de la novela; es decir, efectúa una llamada de atención sobre el lector, pero sin revelarle el misterio. En todo caso, es indubitable que es el narrador externo el responsable de marcar la transición entre los relatos del primer y segundo grado, entre la diégesis y la metadiégesis. Es conveniente subrayar, empero, que, a pesar de que la mayor parte de la historia es una acción mostrada en directo que recae, en consecuencia, bajo su dominio, se mantendrá neutro, objetivo e impasible; se limitará sin más a sus funciones narrativa y rectora, en tanto montador de secuencias y organizador del discurso, pero mediatizadas por la visión y el grado de conocimiento que tendrán los personajes principales que se involucren en la trama episódica. De tal modo que estos, en función de espectadores de excepción de las acciones más que de reflectores de lo narrado, se convierten en los receptores implícitos y en guías del lector externo, dotando al relato de una visualidad tal, que le confiere cierta dramatización dinámica

18. Sobre el eros platónico, véase Muñoz Sánchez (2012: 99-183); sobre su desarrollo histórico desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro, Serés (1996); sobre su influencia determinante en el episodio de Isabel y a lo largo del *Persiles*, De Armas Wilson (1991: 223-247).

de teatro dentro del teatro;[19] con ello, lógicamente, persigue mantener intacto el interés del lector externo y provocar que se implique activamente en lo narrado, así como para que se dé cuenta y sepa apreciar los cambios de efecto, las estrategias narrativas puestas en juego, la habilidad y el ingenio del escribidor.

Que los actores principales de la novela y el lector van a ir de la mano se confirma nada más llegar los primeros a una de las posadas de Luca, puesto que, «al entrar, vio la señora Ruperta que salía un médico (que tal le pareció en el traje), diciendo a la huéspeda de la casa (que también le pareció no podía ser otra)» (III, xx, 611) que no puede determinar con seguridad si la señora que se hospeda está endemoniada o loca o ambas cosas a la vez. Con su peculiar juego de ambigüedades y de inversiones dialécticas, Cervantes establece un indicio que vincula el encuentro que tuvieron los peregrinos con los hombres a caballo que escoltaban a la dama y esta señora endemoniada o loca, ya que la relación entre la vestimenta verde de aquella, tan minuciosamente descrita, y la locura de esta es evidente, conforme a que «el verde es la indumentaria emblemática del loco» (Márquez Villanueva, 1995: 36). Solo que la locura de Isabela no es más que fingimiento, una ingeniosa impostura con la que poder conducir sus amores a buen término, vadeando, en su camino, cuantos obstáculos se interpongan en su consecución.[20] Además de ser, no sin ironía, el símbolo o la metáfora de la pasión que la embarga, calificada como tal por la filosofía platónica. Por si no fuera suficiente, en las palabras del médico se cuela otro indicio más, cual es la relación de parentesco que une a la endemoniada o loca con un tío suyo: «con todo eso, tengo esperanza de su salud, si es que su tío no se da priesa en partirse» (III, xx, 611).

No obstante, estos nexos narrativos que enlazan una parte del episodio con la otra se les escapan a los peregrinos, que se enzarzan en una conversación con la ventera sobre si conviene o no detenerse en una posada en que se aloja una endemoniada. Por supuesto que la posadera los anima para que pasen y vean un espectáculo incomparable en cien leguas a la redonda, y, si no, «vénganse conmigo […] y verán lo que verán y dirán lo que yo digo» (III, xx, 612). Cualquiera recelaría de que la ventera está al tanto de la bufonada y el embeleco de Isabela. En fin, guiados por ella, entran en un cuarto

> donde vieron echada en un lecho dorado a una hermosísima muchacha, de edad, al parecer, de diez y seis o diez y siete años. Tenía los brazos aspados y atados con unas vendas a los balaustres de la cabecera del lecho, como que le querían estorbar el moverlos a ninguna parte; dos mujeres, que debían de servirla de enfermeras, andaban buscándole las piernas para atárselas también. (III, xx, 612)

19. Sobre este aspecto ha llamado la atención Stanislav Zimic (2005: 179-185) en el análisis que efectúa del episodio de Isabela Castrucho; al punto de que en el Apéndice II transforma el episodio en una pieza dramática intitulada *Entremés de la amante endemoniada* (215-228).
20. Así lo señala Aurora Egido: «conviene situar […] el episodio en la tradición literaria de la locura simulada con fines amorosos» (1991: 266).

La segunda presentación de Isabela, en una situación harto diferente, no es tampoco motivo suficiente para que los peregrinos hilen una con otra y caigan en la cuenta de que se trata de la misma mujer, puede que a causa de que en la primera ocasión la loca de Luca llevaba el rostro velado por un «antifaz, asimismo verde».[21]

Michael Nerlich, en el sugerente análisis que realiza del episodio de Isabela, advierte de que «de este 'escuadrón' no vemos, en cuanto llegan al 'mesón', más que a las damas, mientras que los hombres son invisibles aunque —de acuerdo con la lógica— deben estar allí» (2005: 525). Ello se debe al ensalzamiento de lo femenino, a que el episodio de Isabela versa sobre «la lucha por la autodeterminación de la mujer».[22] Y efectivamente son solo los personajes femeninos del escuadrón, y no todos, los que observan las locuras demoniacas de Isabela y a los que esta apela y dirige sus palabras, no inocentes, sino densamente cargadas de segundas intenciones, aunque aun crípticas, pero que inciden en ese juego tan cervantino de mezclar las burlas con las veras, lo fingido con lo verdadero, el parecer con el ser:

> ¡Figuras del cielo, ángeles de carne! Sin duda, creo que venís a darme salud, porque de tan hermosa presencia y de tan cristiana visita no se puede esperar otra cosa. Por lo que debéis a ser quien sois, que sois mucho, que mandéis que me desaten; que con cuatro o cinco bocados que me dé en el brazo, quedaré harta y no me haré más mal, porque no estoy tan loca como parezco, ni el que me atormenta es tan cruel que dejará que me muerda. (III, xx, 612)

Es ahora, una vez que Isabela pide que la dejen a solas con las recién llegadas, cuando su tío —cuyo papel en esta historia es semejante al que desempeña el escudero enlutado en la de Ruperta: ser el representante de los valores tradiciones de la sociedad patriarcal—[23] confirma que su sobrina no es otra que «la gentil dama de lo verde que, al salir de la cueva del sabio español, habían visto pasar por el camino, que el criado que se quedó atrás les dijo que se llamaba Isabela Castrucha y que se iba a casar al reino de Nápoles» (III, xx, 612-613).

21. Cervantes, como hemos repetido en otros lugares y como sucede ahora con Isabela, se complace en presentar a sus personajes en situaciones efectistas que denotan a un tiempo su caracterización etopéyica y el estado en el que se encuentran. Piénsese, por ejemplo, en la que hemos mencionado de Cardenio como el «Roto de la Mala Figura»; o en la de su compañera de fatigas, Dorotea, transmudándose, ante los ojos fascinados del cura y el barbero, de bellísimo galán a tierna doncella cabe el remanso de una fuente en Sierra Morena; o en la de los canes Cipión y Berganza haciéndose cruces por hablar y razonar como seres humanos, en *El coloquio de los perros*; o en la de Claudia Jerónima, en tropel encima de un caballo, vestida de mancebo a lo bandolero con dagas y espadas doradas, con dos pistolas a cada lado y empuñando una escopeta pequeña, en la segunda parte del *Quijote*; o en la de Luisa la talaverana, acoceada por Alonso, tras haber entrado en un mesón limpia y aseada cual nueva Venus oliendo a un pardo lleno de flores en el mes de mayo, haberse acercado a él y haberle dicho alguna picardía al oído, en el *Persiles*.

22. Sobre el papel fundamental que cumple lo femenino en el *Persiles*, aparte del estudio citado de Diana de Armas (1991), véase Scaramuzza Vidoni (1998: 185-216).

23. Cf. Muñoz Sánchez (2007).

Precisada la conexión entre los dos puntos discontinuos en que se desarrolla la historia, solo falta saber la causa del conflicto que tiene postrada en cama a la dama de verde para que se reúnan los requisitos mínimos que permitan la recuperación de su pasado y disparen la historia. Antes de exponer su caso realiza Isabela una demostración de fuerza de su demonomanía:

> Sentose Isabela como pudo en el lecho y, dando muestras de que quería hablar de propósito, rompió la voz con un tan grande suspiro, que pareció que con él se le arrancaba el alma; el fin del cual fue tenderse otra vez en el lecho y quedar desmayada, con señales tan de muerte, que obligó a los circunstantes a dar voces pidiendo un poco de agua para bañar el rostro de Isabela. (III, xx, 613)

Una de las características fundamentales de la producción literaria de Cervantes, especialmente a partir de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, lo constituye la deliberada ambigüedad creadora que todo lo envuelve; la cual, unida a los cambios de efecto, la ironía y la infidencia autorial, comporta no pocas controversias críticas, si bien es la responsable de que su obra permanezca viva y sea siempre actual. ¿Simula Isabela estar bajo la posesión del demonio? ¿O, como afirma Michael Nerlich (2005: 529-534), siguiendo la estela interpretativa abierta por Maurice Molho (1994: 53-54), tiene en realidad el demonio dentro, que no sería sino el fruto de su unión carnal con Andrea Marulo? ¿Es este desmayo que le sobreviene fingido o se trata de la inminencia del parto? Resulta difícil llegar a una solución definitiva —y quizá sea innecesario hacerlo habida cuenta de que transita en el filo del «todo puede ser»—. Lo que parece innegable es que esta escena es igual de sutil, oblicua y resbaladiza que aquella de *El curioso impertinente* en que la adúltera Camila representa para su marido escondido el papel de esposa virtuosa, hasta el punto de que, para asombro de los que estaban al tanto del simulacro, se hiere a sí misma, creándoles la incertidumbre de si obra astuta o sinceramente. El artificio, el engaño, la simulación, el teatro, la comedia, la farsa, la burla, el embeleco, el ingenio, la destreza, de todos modos, no son sino las armas de las que se valen los personajes cervantinos que intentan sobreponer su voluntad y su libertad a la coerción de la sociedad, sea del signo que sea; son los instrumentos que demuestran que su verdadera fuerza moral reside en el uso de la inteligencia y el ingenio y los que les proporcionan el triunfo sobre el cálculo, el interés y la norma.

Sucede, sin embargo, que el desmayo de Isabela propicia la entrada de su tío, «llevando una cruz en la mano y, en la otra, un hisopo de agua bendita» (III, xx, 613), objetos religiosos indispensables para combatir las posesiones demoniacas u oficiar los exorcismos,[24] que, junto con la presencia de los dos sacerdotes, no pueden sino retrotraernos al que el ama y la sobrina de don Quijote piden al cura

24. Véase Hasbrouck (1992).

y al barbero que hagan de la biblioteca de su señor y su tío.[25] Objetos y presencias que la endemoniada desecha y desprecia, pues nada pueden hacer, solo la llegada de Andrea Marulo, hijo de un caballero de Luca llamado Juan Bautista Marulo, y su voluntad le sacarán de su enajenación.

Por lo tanto, una vez que se han trabado las dos partes del episodio, la del camino con la que transcurre en la posada de Luca, y que se han despejado todas las incógnitas, que Isabela es llevada por su tío a Capua a desposarse contra su voluntad, que a la altura de Luca le sobreviene la posesión demoniaca que la postra en cama y que solamente la arribada de un joven lucano estudiante en Salamanca, Andrea Marulo, y su voluntad podrán sacarla de su enajenación, se hace necesaria la relación intradiegética que hile y organice el conjunto, que recomponga organizadamente las piezas fragmentarias de tan sutil rompecabezas.

En efecto, nada más quedarse a solas por segunda vez con Auristela, Constanza, Ruperta y Feliz Flora, Isabela cuenta su caso. Como la mayor parte de los personajes que se ven en la tesitura de tener que rendir cuentas de su peripecia biográfica, «la bella endemoniada» principia su relato *ab ovo*:

> Yo, señoras, soy la infelice Isabela Castrucha, cuyos padres me dieron nobleza; la fortuna, hacienda y, los cielos, algún tanto de hermosura. Nacieron mis padres en Capua, pero engendráronme en España, donde nací y me crié en casa de este mi tío que aquí está, que en la corte del emperador la tenía. (III, xx, 614)

Una vez establecidas las coordenadas fundamentales que la ubican en el mundo y en la sociedad, Isabela, como cualquier relator en primera persona, selecciona las vivencias que estima inexcusables para valorar su estado presente. De manera que centra la exposición de su caso en torno a un aspecto único: su enamoramiento para con Andrea Marulo. Esto es, no cuenta toda su vida, como era (y es) norma en los libros de memorias y en novelas autobiográficas al modo del *Libro de la vida* de Teresa de Cepeda y del *Lazarillo de Tormes* y su progenie, sino una pequeña parte de ella, aunque sea la más importante. Este hecho, lógicamente, se adecua perfectamente a la situación de urgencia en la que se genera. Isabela, que busca la complicidad y ayuda de las peregrinas, no puede demorarse en otros detalles más que en los esenciales para que comprendan (y con ellas el lector) su situación presente —«¡Válame Dios, y para qué tomo yo tan de atrás la corriente de mis desventuras!» (III, xx, 615)—. Este modelo de relación intradiegética pura, evidentemente, no es nuevo en la obra de Cervantes, dado que la de Isabela se inserta en el último episodio interpolado de Cervantes, por lo que remite a un *corpus* granado de historias con la que formalmente se empareja: así, la narración de Rosaura a Galatea y Florisa en *La Galatea*; la de doña Clara de Viedma a Dorotea en la Primera parte del *Quijote*; la

25. Sobre este celebérrimo pasaje quijotesco y su relación con el Santo Oficio, véase Gilman (1993: 146 y ss.).

de Teodosia a su hermano don Rafael y la de Leocadia a Teodoro que es Teodosia en *Las dos doncellas*; la de Cornelia a los caballeros vascos don Juan y don Antonio en *La señora Cornelia*; la de la hija de don Diego de la Llana a Sancho, el escribano y el mayordomo, y la de Ana Félix al general de las galeras y demás, en el *Quijote* de 1615; la de Sulpicia a Periandro y sus marineros, la de Feliciana a los peregrinos y los pastores, la de Ambrosia Agustina a Constanza, Auristela, Periandro y Antonio y la de Claricia a las tres damas francesas en el *Persiles*. No faltan tampoco este tipo de narraciones en primera persona en el teatro cervantino, como lo corroboran la de Margarita a Arlaxa en *El gallardo español*; la del innominado personaje de la «dama» a Lugo en *El rufián dichoso*; y la de Camilo, que es Julia, a Manfredo en *El laberinto de amor*. Dentro del *corpus*, la narración de Isabela está más estrechamente ligada a las de doña Clara, Cornelia y Feliciana que a las demás, en virtud de que son relatos de índole explicativa de sus respectivos casos de amor aun en curso, a la par que constituyen una petición de ayuda a sus interlocutores.

Prosigue su relación Isabela haciendo hincapié en un aspecto que sus acompañantes ya sabían por la información prestada por el rezagado: que es huérfana y que quedó bajo la tutela de su tío. Como se sabe, la orfandad, ya sea parcial —generalmente la de madre, por cuanto la autoridad familiar recaía en el padre— o total, es un aspecto habitual en la literatura áurea, sobre todo en la comedia nueva y en la novela corta, como generador de conflictos. En la obra de Cervantes, los casos más próximos al de Isabela son los de la pastora Marcela, en el *Ingenioso hidalgo*, el de la señora Cornelia, en la novela homónima, el de Margarita, en *El gallardo español*, y el de Ambrosia Agustina, en el *Persiles*, pues todas ellas son huérfanas cuyo patrimonio y cuidado se deja a cargo de un familiar más o menos próximo: un tío o un hermano, y todas, por ello, se ven abocadas a tener que reafirmar su voluntad y libertad a la hora de elegir cónyuge frente a las aspiraciones de su tutor. Los casos de Marcela e Isabela son los más afines entre sí, al punto de mantener una particular relación de reescritura por la que se ofrecen dos variaciones de una misma circunstancia: las dos son huérfanas de padre y madre, las dos son ricas herederas y jóvenes extraordinariamente hermosas, las dos quedan bajo la protección de un tío; pero, mientras que el de la pastora tiene en consideración el parecer de su sobrina en lo tocante a la elección de esposo, «sin tener ojo a la ganancia y granjería que le ofrecía el tener la hacienda de la moza dilatando su casamiento» (*Don Quijote de la Mancha*, I, XII, 142),[26] el de la loca de Luca pretende desposarla por imposición con un primo suyo, «hombre no de mi gusto ni de mi condición», para que «la hacienda se quedase en casa» (III, XX, 615).

26. Recuérdese que este tipo de situación es una de las que cita y comenta Guzmán en su misógina diatriba contra el mal hacer de las mujeres en lo que respecta al matrimonio: «Otras lo hacen, que no tienen padres, por salir de las manos de sus tutores, creyendo que con ellos están vendidas y robadas» (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, III, III, 647).

El hecho es que la dama de verde se enamora ardorosamente de un joven caballero recién llegado a la corte, al que «miré en la iglesia de tal modo, que en casa no podía estar sin mirarle, porque quedó su presencia tan impresa en mi alma, que no la podía apartar de mi memoria» (III, xx, 615). Ni que decir se tiene que la terminología que emplea Isabela para anotar la impresión o la huella psíquica que deja la contemplación de la belleza deriva en último término de la doctrina de Paltón, del flujo de la pasión erótica expuesta por Sócrates en la palinodia del *Fedro*, divulgada, después, por el neoplatonismo, por Ficino, León Hebreo, Pietro Bembo o Castiglione, y trivializada y manoseada por la lírica amatoria y otros géneros de entonces; en Cervantes, como es norma, siempre lejos de la abstracción teórica, se incardina en el acontecer particular de un caso concreto. El entusiasmo que subyuga a Isabela da pronto paso a la resolución de adoptar la iniciativa, haciendo buena aquella pregunta que se recoge y se contesta en *El laberinto de amor*: «Di, ¿no puede acontecer, / sin admiración que asombre, / que una mujer busque a un hombre, / como un hombre a una mujer?» (II, 1146-1149). Isabela no es, desde luego, el primer personaje femenino de la obra de Cervantes en enamorarse antes que el hombre, como tampoco lo es en pretender ganarse la voluntad del que, sin tener conocimiento de ello, la ha rendido. Del mismo metal son, pongamos por caso, Teolinda en La Galatea, Leocadia en *Las dos doncellas*, Margarita en *El gallardo español*, Julia y Porcia en *El laberinto de amor*, Sinforosa y Ruperta en el *Persiles*; si bien, Isabela, por su carácter decidido y despachado, por su rebosante vitalidad, destreza, alegría, desparpajo e ingenio, por las indagaciones que realiza sobre su amado —las que no hicieron el alférez Campuzano y Estefanía de Caicedo del otro en *El casamiento engañoso*—, se asemeja a la gitanilla Preciosa. A ello hay que sumar el espacio urbano, la Villa y Corte, en que se desenvuelven; es más, las referencias de Isabela a misivas, entrevistas y conversaciones de amor en iglesias y centros de devoción, a miradas tan ocultas como parleras, no remiten sino al universo de la comedia urbana de ambientación contemporánea, que, en la obra de Cervantes, perdida *La confusa*, representa *La entretenida*. Como quiera que sea, Isabela, emulando el ejemplo de sus antecesoras, busca y encuentra la manera de poner en ejecución su deseo:

> Finalmente, no me faltaron medios para entender quién él era, y la calidad de su persona, y qué hacía en la corte, o dónde iba; y lo que saqué en limpio fue que se llamaba Andrea Marulo, hijo de Juan Bautista Marulo, caballero desta ciudad, más noble que rico, que iba a estudiar a Salamanca. En seis días que allí estuvo tuve orden de escribirle quién yo era, y la mucha hacienda que tenía, y que de mi hermosura se podía certificar viéndome en la iglesia. (III, xx, 615)

Isabela apremia a Andrea para que se conozcan y no desperdicie la ocasión que se le ofrece, habida cuenta de que su tío pretende desposarla con un primo suyo de Capua. Como se sabe, el 11 de noviembre de 1563 se aprobó, durante la sesión XXIV del Concilio de Trento (1545-1563), el Decreto Tametsi, la disposición conciliar que prohibía los matrimonios secretos o clandestinos, al reglamentar la forma de su celebración del matrimonio según un rito que pres-

cribía la presencia de un clérigo y de tres testigos, luego de la publicación de otras tantas proclamas; lo que significaba la restauración de la autoridad familiar en las bodas, su dimensión social, y la presencia necesaria de la iglesia, en cuanto institución moral a la par que civil, en la vida cotidiana de las gentes. Pese a ello, los matrimonios clandestinos siguieron practicándose y siendo válidos si eran sexualmente sancionados. Cervantes recrea en numerosas ocasiones y desde diversos enfoques el conflicto entre el amor franco de dos jóvenes y las pretensiones conyugales de los padres o familiares, o sea la dialéctica entre la naturaleza y la cultura o la norma. Las historias más significativas para nuestro caso son las siguientes: la del duque de Ferrara y Cornelia en *La señora Cornelia*; la de Dagoberto y Rosamira en *El laberinto de amor*; la de Clemente y Clemencia en *Pedro de Urdemalas*; la de Basilio y Quiteria en el *Ingenioso caballero*; el entrelazado de Carino, Leoncia, Solercio y Selviana, y la de Feliciana de la Voz y Rosanio en el *Persiles*. Sucede que en todas ellas los padres o la autoridad familiar competente conciertan los matrimonios de sus vástagos sin conocer sus sentimientos y al margen de su voluntad; mientras que los hijos, a sus espaldas, se las ingenian como pueden para imponer su gusto. Con todo, se pueden establecer dos grupos: por un lado, las historias en que el amor de los jóvenes se ratifica mediante la conmemoración de un casamiento por apretón de manos, seguido de su consumación (duque de Ferrara y Cornelia, Feliciana y Rosanio); por otro, aquellas en que se impone el deseo de los hijos a las intenciones de los padres, merced a ardides y engaños que, *in extremis*, impiden el casamiento de uno de los dos con un tercero, ora sea por sí solos (Dagoberto y Rosamira, Basilio y Quiteria), ora sea gracias a la labor de un intercesor (Pedro de Urdemalas en la de Clemente y Clemencia, Auristela en la de Carino y Leoncia y Solercio y Selviana). Tal clasificación no es baladí, en tanto en cuanto que los amores de Isabela y Andrea, conforme a su ambigüedad, pueden pertenecer a los dos grupos: no solo pueden haberse desposado en secreto, sino también haberlo certificado con el amplexo e, incluso, haberse quedado ella, como Cornelia y Feliciana, embarazada; mientras que el triunfo de su amor se obrará, como en los casos de Dagoberto y Rosamira y Basilio y Quiteria, gracias al embeleco ideado por Isabela, el cual será revalidado por Auristela, como don Quijote y ella misma habían hecho en los casos de Basilio y Quiteria y de las dos parejas de pescadores.

De modo que Isabela y Andrea se ven no una, sino en varias ocasiones, mientras que él permanece en la corte, antes de partir a Salamanca. De estas entrevistas resulta la confirmación de su amor y su reciprocidad, por lo que, hasta su resolución, tendrán que sortear los obstáculos que se lo impiden.

En efecto, el mismo día que Andrea se encamina a Salamanca, Alejandro Castrucho le anuncia a su sobrina que se prepare para partir de inmediato a Italia, donde se hará efectivo el concertado matrimonio con su primo. Isabela, rápida de pensamiento, escribe a Andrea para ponerle al tanto de la mala nueva y para explicarle la treta que ha ideado, consistente en detenerse a la altura de Luca a la espera de su llegada, fingiéndose endemoniada. Concluye su relato Isabela:

> Yo, por mi parte, he hecho lo que he podido: una legión de demonios tengo en el cuerpo, que lo mismo es tener una onza de amor en el alma, cuando la esperanza desde lejos le anda haciendo cocos. Esta es, señoras mías, mi historia; esta, mi locura; esta, mi enfermedad. Mis amorosos pensamientos son los demonios que me atormentan. (III, xx, 616-617)

Comenta Aurora Egido (1994: 265) que «la singular historia constituye un bonito revés a las teorías demonológicas sobre la magia que enredaban desde antiguo la cuestión amorosa y que habían servido de punto de discusión sobre la influencia del demonio y la posesión diabólica por tales causas». A nuestro modo de ver, sin embargo, la demonología amorosa del episodio apunta, no sin ironía, a la filografía platónica, tanto a la del Banquete, entreverando el mito del hombre esférico de Aristófanes en que el amor se concibe como el anhelo de encontrar la mitad perdida, la búsqueda de la unidad del ser, «llegar a ser uno solo de dos» (Platón, *Banquete*, 192e), con el de Diotima-Sócrates, en que el eros, el hijo de Poros (el Recurso) y de Penía (la Pobreza), se postula como un demonio o *daimón*, un ser de naturaleza intermedia que comunica el suelo con el cielo, el hombre con la divinidad; como a la del *Fedro*, en donde el amor se discierne como una locura, una posesión, un delirio, una manía, de inspiración divina, «que dijimos ser —recuerda Sócrates a Fedro— la más excelsa», «y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado» (Platón, *Fedro*, 265b y 249e). Así, ante una nueva demostración de Isabela, glosa el narrador: «porque se vea quién es el amor, pues hace parecer endemoniados a los amantes» (III, xxi, 617), y, ya al final, Auristela, en papel de sacerdotisa, al tender la mano Andrea a Isabel, pontificará: «bien se la puede dar, que para en uno son» (III, xxi, 623).

El fin de la narración de Isabela cierra el capítulo xx y da paso al xxi, el cual, como queda dicho, es una acción mostrada en directo en el presente de la novela. El devenir de la trama del episodio, a pesar de la distorsión cronológica provocada por el inicio *in medias res*, se dispone, pues, según el patrón clásico, de presentación, nudo y desenlace. De modo que lo que acontece en el capítulo xxi se corresponde con el desarrollo del nudo —la conversación de Isabela con Juan Bautista Marulo— y el desenlace —la llegada de Andrea—. Tanto la parte anterior del episodio como, sobre todo, la de este capítulo xxi presentan situaciones bastante similares a las de un planteamiento dramático, no solo por la planificación y puesta en escena de la secuencia en torno a la cama donde se halla recostada y atada Isabela así como por la continua entrada y salida de personajes de la estancia, sino especialmente por el magistral manejo de la palabra hablada por parte de Cervantes, del diálogo o dialogismo, siempre abierto, ambiguo, equívoco, original, polifónico e inacabado. Acaso no resulte excesiva esta contingencia sabiéndose, como se sabe, que existen afinidades de bulto entre la novela corta y la práctica teatral; no en vano Fernández de Avellaneda denominó a las Ejemplares «comedias en prosa» (*Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 8), Lope de Vega, metido a *novelliere*, llegó a la conclu-

sión de que «tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias» (*Novelas a Marcia Leonarda*, p. 183),[27] y los investigadores modernos no han parado de observar, tanto en algunos de los relatos de la colectánea cervantina como en varios de los episodios del *Quijote*, la novelización de ensayos dramáticos o la utilización de técnicas dramáticas en su elaboración.[28]

Mas la posibilidad de que existan elementos o rasgos que denotan una raigambre dramática no significa que su utilización y su función no estén puestos al servicio de una determinada estrategia narrativa, sino todo lo contrario. Por lo pronto, el capítulo XXI se abre con un comentario ideológico del narrador sobre la acción contada que sirve no menos para reafirmar su control sobre la diégesis que para marcar el inciso que delimita lo acontecido con lo que resta por suceder en relación con la posición de los personajes principales del *Persiles* respecto de la historia episódica (e, igualmente, la del lector):

> Priesa se daba la hermosa Isabela Castrucha a revalidar su demonio, y priesa se daban las cuatro, ya sus amigas, a fortalecer su enfermedad, afirmando con todas las razones que podían de que verdaderamente era el demonio el que hablaba en su cuerpo: porque se vea quién es el amor, que hace parecer endemoniado a los amantes. (III, XXI, 411)

Pues, efectivamente, si al principio las bellas peregrinas (y el lector) ocupaban la posición de espectadoras de una escena enigmática a tenor de su desconocimiento de los móviles de los personajes episódicos, toda vez que, por solidaridad femenina, se han involucrado en la historia y están al tanto de los pormenores, su posición experimenta un giro copernicano: ahora ellas (y el lector) se hallan en una posición de privilegio, tal, que les permite compartir y deleitarse, admirarse y emocionarse estéticamente de la pericia e donaire de Isabela (y del escritor) en el diseño de una treta en que se suspenden los límites entre la realidad y el fingimiento, entre las burlas y las veras, y en donde campan a sus anchas la anfibología y los cambios de efecto. No por casualidad, el narrador efectúa una llamada de atención al lector externo para que no se le pase el juego de la literatura desapercibido y para que se haga su cómplice, lo mismo que las cuatro heroínas —Auristela, Félix Flora, Ruperta y Constanza—, de Isabela: «Con éstas fue ensartando otras razones equívocas, conviene a saber, de dos sentidos, que de una manera las entendían sus secretarias y de otra los circunstantes: Ellas las interpretaban verdaderamente y, los demás,

27. Véase Muñoz Sánchez (2011, 2013a y 2013b).

28. Véanse, por ejemplo, Close (1981), Gilman (1993: 154-182), Martín Morán (1990: 89-100), Montero Reguera (2003), Ynduráin (1966). Para el caso que nos ocupa, como hemos citado ya, es fundamental Zimic (2005: 179-185 y 215-228).

como desconcertados disparates» (III, XXI, 618).[29] Pero solo para advertirle que, como ellas, tendrá que interpretar derechamente lo que ocurre, leer entrelíneas y tomar partido libremente.

Hecha la piña de las cinco damas, lógica si tenemos en cuenta que «lo que viene a continuación es la batalla de una joven, Isabela Castrucho, contra la necedad social de la época» (Nerlich 2005: 527), empieza el baile de entradas y salidas de personajes en el aposento. Los primeros en pasar son el médico y el padre de su amado, Juan Bautista Marulo. El doctor, dado que ya ha tratado con la enferma, es quien oficia de presentador, encareciendo la belleza de la endemoniada y la esperanza que tiene depositada en la arribada de Andrea, por cuanto su presencia coincidirá con el preciso instante en que el demonio abandone el cuerpo de Isabela. Resulta difícil discernir, por lo resbaladizo del contexto, el grado de conocimiento y de implicación que tiene el médico en el ardid de Isabela, si es uno de los burlados y engañados, como los sacerdotes y el tío, o si está al tanto del fingimiento, e, inclusive, de si la loca de Luca está o no embarazada. En todo caso, hechas las presentaciones, ocurre que Juan Bautista Marulo e Isabela se enzarzan en una conversación de doble filo, que es al mismo tiempo una suerte de relación intradiegética en virtud de la cual la noble hispano-italiana, según le va preguntando el padre de Andrea, le va poniendo al tanto de la relación que guarda con su hijo.

Es en este diálogo, sabroso y oblicuo al parigual, donde la loca de Luca muestra toda su ingeniosidad y picardía para aludir a los muchos galanes pisaverdes que pululan por la corte a la búsqueda y captura de la mujer más hermosa, cuyas razones y acciones hacen tanto mal a la república, entre los que se cuenta el hijo de su interlocutor, que es «más hermoso que santo y menos estudiante que galán» (III, XXI, 618). Quizá no esté de más recordar que los peregrinos, reducidos por aquel entonces a los amantes nórdicos y la familia del español Antonio, no detuvieron su andadura en Madrid auspiciados por el consejo de la vieja y estrafalaria peregrina de que «andaban en la corte ciertos pequeños que tenían fama de ser hijos de grandes, que, aunque pájaros noveles, se abatían al señuelo de cualquiera mujer hermosa, de cualquier calidad que fuese: que el amor antojadizo no busca calidades, sino hermosura» (III, VIII, 510). Esto es, Isabela —que parece tener un ducho conocimiento de la comedia de capa y espada, de ambiente urbano, repleta de galanteos, intrigas y enredos amorosos, en las que impera el ingenio y la traza, donde el amor y el interés son las fuerzas dominantes, y a la que ella parece emular a fin de conseguir sus propósitos— alude a un universo literario, cual es el de los caballeros galanes,

29. Recuérdese que Lope de Vega, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), aseguraba que «siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice» (vv. 323-326).

que de nuevo remite al universo cervantino de *La entretenida*[30] y al de tantas historias en las que se perfila a un joven noble tan enamoradizo como antojadizo de los «que agora se usan», a quienes «antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman» (Cervantes, *Don Quijote*, II, I, 693), al modo del don Fernando del *Ingenioso hidalgo*, del Rodolfo de *La fuerza de la sangre*, del Loaisa de *El celoso extremeño*, del hijo de los Duques del *Ingenioso caballero*. Puesto que, como el lector y sus secretarias saben, Isabela miente, no en su relación con Andrea, que efectivamente es una suerte de «putativo Ganimedes» o de «contrahecho Adonis» (III, XXI, 621), sino en el modo de producirse, habida cuenta de que fue ella quien hizo de pisaverde, de «mancebito cuellierguido» (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, VIII, 433) atropellando el alma del estudiante de Luca.

La sagaz hispano-italiana, aprovechando la pregunta de Juan Bautista de dónde conoció a su hijo, vuelve a servirse de su saber teatral de la comedia urbana madrileña, en la que, además de en sus calles, paseos y jardines, la acción transcurría en los pueblos vecinos, con especial atención a los situados en el derrotero que unía Toledo con la Corte —como se cifra en el título la comedia de Tirso de Molina, *Desde Toledo a Madrid* (1626)—, para indicarle que lo conoció en Illescas. Pero también a su conocimiento de la literatura popular y el folclore, pues al pueblo toledano une la festividad de san Juan. Isabela, cierto, le dice a Juan Bautista Marulo que conoció a su hijo Andrea tal día en tal lugar. Tanto un referente como el otro remiten al amor: «Illescas [porque] es uno de los pueblos frecuentados por los comediógrafos del Siglo de Oro para situar los enredos amorosos de sus comedias», mientras que el día de San Juan, «dentro de una dimensión simbólico-folclórica, porque es el día más propicio para conocerse los enamorados» (Lozano-Renieblas 1998: 55 y 56-67). Un nítido ejemplo de ello lo constituye la historia de Clemente y Clemencia en *Pedro de Urdemalas*, con la que tantas afinidades ostenta nuestro episodio, en especial porque se desarrolla justo en el momento en que se conmemora la noche mágica del solsticio de verano. Pero Isabela, con su tono desenfadado y sesgado, no alude únicamente al lugar y al día del amor, sino también a otros elementos simbólicos, como coger guindas, de tradición erótica íntimamente relacionados con el deseo, la carnalidad y la cópula. De modo que Isabela, de manera críptica, podría estar revelando que su relación con Andrea ha llegado muy lejos,[31] en marcado contraste con lo que había contado a sus cuatro confidentes. ¿Habla Isabela como fingida endemoniada o está diciendo la verdad? Difícil —tal vez innecesario—

30. En donde, en efecto, comenta el lacayo Ocaña, ante las quejas del padre de Marcela Osorio, que ha siso seducida por don Ambrosio: «¡Que aquestos pisaverdes, / aquestos tiquimiquis / de encrespados copetes, / se anden a pescar bobas con embustes…!» (Cervantes, *La entretenida*, III, vv. 2835-2838).

31. Que es lo que dio pie a Maurice Molho (1994: 54) para sostener que Isabela y Andrea habían saboreado las mieles del amor y, de resultas, ella se había quedado embarazada.

pronunciarse. Sin embargo, parece evidente que le está indicando al padre de Andrea que el matrimonio con su hijo es inexcusable.

Cierra esta escena el mismo personaje que la había comenzado: el médico, quien entiende perfectamente la oblicuidad de Isabela: «Todo lo sabes, malino —dijo el médico—; bien parece que eres viejo» (III, XXI, 620). Su dictamen enlaza con el comentario ideológico del narrador externo al principio del capítulo sobre el efecto demoníaco que provoca el amor en los amantes.

Un inciso narrativo efectuado por el narrador extradiegético, en su función rectora, sirve para indicar el tránsito de una secuencia escénica a otra, marcada por la arribada de nuevos personajes («estando en esto, que no parece sino que el mismo Satanás lo ordenaba, entró…» [III, XXI, 620]). Se trata de la entrada en escena de Alejandro Castrucho para anunciarle a su sobrina la noticia de la llegada de Andrea Marulo a Luca y a la posada, previo paso por su casa, donde ha sido puesto al tanto de todo. El tío, representante de los valores de la sociedad señorial y patriarcal dominante, es, en consecuencia, el más sabrosamente engañado; buena prueba de ello es la felicidad que muestra con el joven cuya llegada será su ruina.

Andrea, por su parte, «que era discreto y estaba prevenido, por las cartas que Isabela le envió a Salamanca, de lo que había de hacer si la alcanzaba en Luca» (III, XXI, 621), sigue la humorada de su amada y se presenta tan locamente endemoniado como ella, pues a fin de cuentas se aman los dos. «Sabiduría y locura o posesión demoníaca se confunden en este caso», comenta Aurora Egido (1994: 266), pues efectivamente Isabela y Andrea muestran tener una extraordinaria complicidad, marcada por la experiencia amorosa adquirida, y estar familiarizados con la doctrina erótica de Platón, que reconducen a la unión matrimonial y la inserción en el ciclo de la vida:

> —¿No lo ha de estar [loco] —dijo Isabela—, si me vee a mí? ¿No soy yo, por ventura, el centro donde reposan sus pensamientos? ¿No soy yo el blanco donde asestan sus deseos?
> —Sí, por cierto —dijo Andrea—; sí, que vos sois señora de mi voluntad, descanso de mi trabajo y vida de mi muerte. Dadme la mano de ser mi esposa, señora mía, y sacadme de esa esclavitud en que me veo a la libertad de verme debajo de vuestro yugo; dadme la mano, digo otra vez, bien mío, y alzadme de la humildad de ser Andrea Marulo a la alteza de ser esposo de Isabela Castrucho. Vayan de aquí fuera los demonios que quisieren estorbar tan sabroso nudo, y no procuren los hombres apartar lo que Dios junta.
> —Tú dices bien, señor Andrea —respondió Isabela—, y, sin que aquí intervengan trazas, máquinas ni embelecos, dame esa mano de esposo y recíbeme por tuya. (III, XXI, 622)

Triunfo del amor, triunfo del deseo, triunfo del ingenio, triunfo de la inteligencia, triunfo de la libertad sobre la coerción social, triunfo del gusto de los hijos sobre la autoridad familiar en lo relativo a la elección del cónyuge, que Isabela y Andrea proclaman con orgullo, porque el «amor» solo puede «ser

voluntario, y no forzoso» (Cervantes, *La Galatea*, III, 199). Triunfo de Isabela, «que es sin duda alguna una mujer, ayudada por otras cuatro mujeres, que, abiertamente, quiere decidir sobre su propio cuerpo y sobre su propia existencia social» (Nerlich 2005: 536), al punto de que «la única historia de toda la novela en que puede decirse que un personaje consigue lo que quiere gracias a su esfuerzo personal directo es la de la muy astuta y poco ejemplar Isabela Castrucho» (Pelorson 2003: 83).

La semejanza que manifiesta su caso con las historias de Dagoberto y Rosamira y de Basilio y Quiteria parece fuera de duda, en virtud de que también estas dos parejas idean una estratagema (la falsa acusación, el suicidio) que impide el casamiento de ella con el cónyuge elegido por el padre en su presencia. Son tres casos, por consiguiente, en los que, por medio de la astucia y el artificio, se transgrede las normas civil y religiosa del matrimonio dimanadas del Concilio de Trento. A ellas cabe añadir el matrimonio de Clemente y Clemencia, consumado asimismo mediante una treta, pergeñada por el proteico protagonista de la comedia, quien, además, convence al padre de ella, el alcalde Martín Crespo, con las siguientes palabras:

> Nuestro amo, habéis de saber
> que es merced particular
> la que el cielo quiere hacer
> cuando se dispone a dar
> al hombre buena mujer;
> y corre el mismo partido
> ella, si le da marido
> que sea en todo varón,
> afable de condición,
> más que arrojado, sufrido.
> De Clemencia y de Clemente
> se hará una junta dichosa,
> que os alegre y os contente,
> y quien lleve vuestra honrosa
> estirpe de gente en gente,
> y esta noche de San Juan
> las bodas se celebrarán
> con el suyo y vuestro gusto.
> (Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, I, vv. 470-487)

Esta fórmula es básicamente la misma que pone por justificación don Quijote en las bodas de Camacho: «Quiteria era de Basilio y Basilio de Quiteria, por justa y favorable disposición de los cielos» (Cervantes, *Don Quijote*, II, XXI, 878), y también el duque de Novara para aceptar la unión de su hija Rosamira con Dagoberto: «Si esto permite el cielo y lo consiente / ¿qué puedo yo hacer? Ello está hecho; / gócela en paz» (Cervantes, *El laberinto de amor*, III, 2875-2877). Aun más: es la que defiende Auristela, delante del cura que iba a oficiar

los esponsales y de los padres, para trocar las dos parejas de pescadores: «Esto es lo que quiere el cielo […] Esto, señores —prosiguió mi hermana [cuenta Periandro]—, es, como ya he dicho, ordenación del cielo, y gusto no accidental, sino propio destos venturosos desposados, como lo muestra la alegría de sus rostros y el sí que pronuncian sus lenguas» (II, x, 347). El círculo lo cierra, de nuevo, Auristela, pues —como hemos citado ya— cuando se dan la mano Isabela y Andrea vuelve a emitir la sentencia, pero esta vez sin disposición del cielo, no más que remitiendo al axioma del discurso de Aristófanes en el *Banquete*: «Bien se la puede dar [la mano], que para en uno son» (III, xxi, 623).

Estas cinco historias, en definitiva, demuestran, como aseveraba don Quijote,

> que el amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra es cosa lícita y acostumbrada usar de ardides y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas se tienen por buenos los embustes y marañas que se hacen para conseguir el fin que se desea, como no sean en menoscabo y deshonra de la cosa amada. (*Don Quijote*, II, xxi, 878)

No obstante, se pueden estrechar aun más los vínculos entre las historias de Basilio y Quiteria y de Isabela y Andrea, puesto que su primer enlace se confirma con un segundo, luego de advertir el engaño, y en presencia de sacerdotes que certifican la validez del matrimonio.

El final festivo de la historia, preparado por la industria de Isabela, por la participación de Andrea y por la presencia de Auristela, Constanza, Félix Flora y Ruperta, deviene tragicómico por el súbito fallecimiento de Alejandro Castrucho ante la ignominia sufrida. Se trata, de algún modo, de una anticipación del final de la novela, por cuanto las bodas de Periandro y Auristela vendrán a coincidir con los funerales de Magsimino, el hermano mayor de él y prometido de ella. De hecho, independientemente de que hayan cogido o no los frutos del amor y de que el hermano de Andrea que aparece en el último momento para bautizarse sea o no el hijo de la pareja, la historia de Isabela y Andrea oficia de contraste realzador de la de Periandro y Auristela, ejemplifica en paralelo la de los protagonistas de la novela.

Cierre: el último episodio de Cervantes

Ignoramos la fecha en que Cervantes compuso el relato de la dama de verde, aunque los nexos que establece con otras obras suyas parece encaminarlo al periodo final de su carrera, ni si fue pensado como un texto independiente, adaptado para su inserción y acoplado después en el *Persiles*, o si fue redactado *ad hoc* para formar parte de la novela desde el principio. En cualquier caso, es el último episodio intercalado del conjunto de su prosa narrativa, y su lección estética no refleja sino el espíritu tan jovial como burlón, no menos inteligente que irónico de un autor dueño absoluto de los resortes de su arte, al que es innegable que le complace sobremanera mostrar el amor libre y natural de dos jóvenes y la autodeterminación de la mujer.

Bibliografía

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2012.

Armstrong-Roche, Michael, *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto, Toronto University Press, 2009.

Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Carranza, Madrid, Taurus, 1989.

Baquero Escudero, Ana Luisa, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.

Canavaggio, Jean, *Retornos a Cervantes*, Nueva York, IDEA, 2014.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Madrid, RAE, 2015.

—, *La entretenida*, en *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, ed. Ignacio García Aguilar, 2 vols., Madrid, RAE, 2015, I, 687-794.

—, *La Galatea*, eds. Juan Montero, F. J. Escobar Borrego y Flavia Gherardi, Madrid, RAE, 2014.

—, *El laberinto de amor*, en *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, ed. José Manuel Rico García, 2 vols., Madrid, RAE, 2015, I, 575-685.

—, *Pedro de Urdemalas*, en *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, ed. Adrián J. Sáez, 2 vols., Madrid, RAE, 2015, I, 795-906.

—, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004 (5ª ed.).

—, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, eds. J. Montero Reguera, F. Romo Feito y M. Cuiñas Gómez, Madrid, RAE, 2016.

Close, Anthony, «Characterization and Dialogue in Cervantes's 'Comedias en prosa'», *Modern Language Review*, LXXVI (1981), 338-356.

De Armas Wilson, Diana, *Allegories of Love: Cervantes's «Persiles and Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Deffis de Calvo, Emilia I., *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, Eunsa (Anejos de *Rilce*, 28), 1999.

Egido, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1991.

Fernández de Avellaneda, Alonso de, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE (Anejos BCRAE), 2014.

Ghia, Walter, «Individuo e modelli normativi nel *Persiles*», *Anuario de Estudios Cervantinos, XI. El pensamiento literario del último Cervantes: del «Parnaso» al «Persiles»*, Vigo, Academia del Hispanismo, (2015), 289-302.

Gilman, Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, trad. de Carlos Ávila, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Hasbrouck, Michael D., «Posesión demoniaca, locura y exorcismo en el *Quijote*», *Cervantes*, XII (1992), 117-126.

López «Pinciano», Alonso, *Philosophia antigua poética*, en *Obras completas I*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Castro, 1998.

Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

—, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, Salamanca, SEMYR, 2014.

Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975.

—, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC, 1995.

Martín Morán, José Manuel, *El «Quijote» en ciernes*, Turín, Edizione Dell'Orso, 1990.

Molho, Maurice, Préface à Miguel de Cervantes, *Les travaux de Persille et Sigismonde, histoire septentrionale*, París, José Corti, 1994, 7-69.

Montero Reguera, José, «*La Gitanilla*, de novela a comedia», ed. I. Carrasco Cantos, *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, 123-138.

Muñoz Sánchez, Juan Ramón, «Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, "la bella matadora" del *Persiles*», *Revista de Filología Española*, LXXXVII (2007), 103-130.

—, «"Los vírgenes esposos del *Persiles*": el episodio de Renato y Eusebia», *Anales Cervantinos*, XL (2008), 205-228.

—, «"Escribía / después de haber los libros consultado": a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), 85-106.

—, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.

—, «"Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias": De Boccaccio a Lope de Vega», coords. Isabel Colón Calderón y David González Ramírez, *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013a, 163-186

—, «"Escribía / después de haber los libros consultado": a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013b), 116-149.

—, «Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*», *Anales Cervantinos*, XLVII (2015a), 249-288.

—, «El episodio de Feliciana de la Voz (*Persiles*, III, 2-5) en el conjunto de la obra de Cervantes», *Artifara*, 15 (2015b), 157-183.

Nerlich, Michael, *El «Persiles» descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes*, trad. de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 2005.

Pelorson, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 16), 2003, 7-93.

Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1975.

Platón, *Diálogos, III. Fedón, Banquete, Fedro*, eds.C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1997.

Redondo, Agustín, «El *Persiles*: 'libro de entretenimiento' peregrino», ed. A. Villar Lecumberri, *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2004, 67-102.

Rey Hazas, Antonio, y Sevilla Arroyo, Florencio, «Introducción a Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza (*Obra Completa*, vol. 18), 1999, I-LXI.

Romero Muñoz, Carlos, «Introducción a Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004 (5ª ed.), 11-60.

Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, *Deseo, imaginación, utopía en Cervantes*, Roma, Bulzoni Editore, 1998.

Vega y Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011.

—, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2011 (2ª ed.).

Ynduráin, Domingo, «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), 321-333.

Zimic, Stanislav, *Cuentos y episodios del «Persiles». De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2005.

El príncipe y el sabio en el *De infelicitate principum* de Poggio Bracciolini[1]

Martín José Ciordia
Universidad de Buenos Aires
mjrciordia@yahoo.com.ar

Recepción: 18/10/2016, Aceptación: 11/07/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
El presente artículo procura considerar y analizar las concepciones de «príncipe» y de «sabio» en el diálogo *De infelicitate principum* de Poggio Bracciolini (1380-1459). Nuestra hipótesis es que en este texto se contraponen dos concepciones distintas de «vida» y de «felicidad»: una entendida como «prevalecer», como «un curso favorable de la Fortuna», y la otra como «tranquilidad del alma», como «un alma serena, libre y privada de perturbaciones». Por otra parte, sostenemos que, siguiendo el modelo ciceroniano de la *disputatio in utramque partem*, este diálogo de Bracciolini deja la cuestión abierta y sin una tesis final. Y es así que lo que queda en pie es ante todo la pregunta que da origen al texto, a sus interlocutores y posiciones; una pregunta que reunida con las de otros textos del autor forma una constelación de la que emerge un cuestionamiento general sobre el ser humano y su cultura en aquellos años del *Quattrocento* italiano.

Palabras clave
Poggio Bracciolini; príncipe; sabio

Abstract
The prince and the wise man in Poggio's De infelicitate principum
This paper seeks to consider and analyze the concepts of "prince" and "wise" in the

1. El trabajo fue financiado por CONICET, Universidad de Buenos Aires, Programación Científica 2013-2016 (Ubacyt 20020120100007BA) *Letras y Humanidades en el Renacimiento. Estudio y traducción de textos de Poggio Bracciolini*. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Sección Literaturas Extranjeras, FFyL UBA, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.243

dialog *De infelicitate principum* composed by Poggio Bracciolini (1380–1459). Our hypothesis is that two different conceptions of "life" and "happiness" are opposed in the text: one understood as «prevailing" and "a favorable course of Fortune" and the other as "tranquility of the soul" and a "peaceful, free and undisturbed soul". We argue that this dialog, according to the Ciceronian model of the *disputatio in utramque partem*, leaves the problem unresolved without a final thesis. Thus, what remains is mainly the question that gives rise to the text, its interlocutors and opinions; a question that together with the other texts of the author creates a constellation from which emerges a general inquiry into the human being and culture during those years of the Italian *Quattrocento*.

Keywords
Poggio Bracciolini; prince; wise

A Mark Mir

El presente artículo procura considerar y analizar las concepciones de «príncipe» y de «sabio» en el diálogo *De infelicitate principum* de Poggio Bracciolini (1380-1459). Nuestra hipótesis es que en este texto se contraponen dos concepciones distintas de «vida» y de «felicidad»: una entendida como «prevalecer», como «un curso favorable de la Fortuna», y la otra como «tranquilidad del alma», como «un alma serena, libre y privada de perturbaciones». Por otra parte, sostenemos que, siguiendo el modelo ciceroniano de las disputas *in utramque partem*, este diálogo de Bracciolini deja la cuestión abierta y sin una tesis final. Y es así que lo que queda en pie es ante todo la pregunta que da origen al texto, a sus interlocutores y posiciones; una pregunta que reunida con las de otros textos del autor forma una constelación de la que emerge un cuestionamiento general sobre el ser humano y su cultura en aquellos años del *Quattrocento* italiano.

Marco y contextualización histórica

Sobre la infelicidad de los príncipes fue publicado por Poggio Bracciolini en 1440, según nos lo da a entender él mismo en una carta suya a Richard Pet-

worth.[2] El diálogo, sin embargo, está ambientado temporalmente en el mediodía de un día de verano de 1434 y espacialmente en Florencia, en la biblioteca de la casa de Niccolò Niccoli (6).[3] Los personajes e interlocutores son el propio Poggio, Niccolò («hombre ilustrísimo»), Carlo Marsuppini de Arezzo («hombre doctísimo en letras griegas y latinas») y Cosme de Médicis («tanto egregio príncipe de esta nuestra República como óptimo y distinguidísimo ciudadano») (6).[4]

Ahora bien, ubiquemos brevemente el texto en su contexto histórico de producción y demorémonos en algunas circunstancias importantes y conocidas en la época que ayudan a comprender mejor este marco que Poggio quiso darle a su diálogo.[5]

En primer lugar, para 1440, Niccolò Niccoli estaba muerto. Había fallecido en 1437 y el propio Poggio le había escrito un Discurso fúnebre. En segundo lugar, la fecha de 1434 es una fecha relevante para otro de nuestros interlocutores. A instigación de Rinaldo degli Albizzi, Cosme de Médicis había sido desterrado de Florencia en 1433. Pero, el confalonero y la mayoría de los priores elegidos al año siguiente fueron favorables a Cosme, por lo que la Señoría convocó al pueblo a un Parlamento que designó una nueva comisión que revocó las sentencias de la anterior. En 1434, Cosme volvía a Florencia entre aclamaciones populares y poco después era elegido confalonero. En tercer lugar, el futuro canciller de Florencia Carlo Marsuppini era por entonces profesor de poesía, de retórica y de griego en el *Studio fiorentino* y preceptor de Piero y Giovanni, hijos de Cosme. En cuarto lugar, por último, unas palabras para el mismo Poggio como interlocutor, quien aparece en el texto oficiando de secretario apostólico del papa Eugenio IV. En 1434, una revolución en Roma intentó instaurar una República, debiendo el papa huir y refugiarse en Florencia, y junto con él nuestro autor. Y es así cómo todos estos acontecimientos posibilitan situar en ese año a Poggio en casa de Niccolò en presencia de Cosme y Carlo. El papa Eugenio IV (1431-1447), por otra parte, desde el inicio de su pontificado, mantuvo un enfrenta-

2. El lugar y fecha de la carta es Florentie, die XXIV, maii 1440. Véase Bracciolini (1984-1987: II 379).

3. Nos hemos manejado con la edición de Canfora en Bracciolini (1998). Los números entre paréntesis en el cuerpo del texto indican el número de párrafo según dicha edición. Todas las traducciones al castellano de la obra son nuestras y han sido confrontadas con la italiana de Canfora en Bracciolini (1999).

4. «Cum ex mea consuetudine, qua primum estate pontifex Eugenius ex urbe Florentiam concessit, meridie ad clarissimum virum Nicolaum Nicolum, cuius domus commune doctissimorum hominum diversorium erat, me contulissem, doctissimum ibi latinis grecisque litteris virum offendi Carolum Arentinum et item Cosmum de Medicis, cum in hac nostra re publica egregium principem, tum optimum ac prestantissimum civen». Bracciolini (1998).

5. Para lo que sigue, véanse Pellegrini (1889); Pastor (1899: 282-361); Baron (1955); Rubinstein (1963); Martines (1963); Renouard (1968: 82 y ss.); Garin (1976); Bertelli (1978); Castelli (1980); Fubini (1994); von Albertini (1995); Martelli (2007); Antonetti (2014). Véase también «Introduzione» de Canfora (1998).

miento con el Concilio de Basilea acerca de cuál era la instancia superior, si el pontífice o el colegio de cardenales reunidos en concilio. Uno de los momentos álgidos en este enfrentamiento ocurre cuando el papa decide reunir el Concilio para la unión primero en Ferrara (1438) y luego en Florencia (1439). En paralelo, el Sínodo, que postulaba otra ciudad y que resistía en Basilea con sus ideales parlamentarios y de reforma, acaba deponiendo a Eugenio IV y nombrando en 1439 a Félix V. Este finalmente acabará abdicando en 1449 en favor del entonces papa Nicolás V. Como puede verse las fechas cercanas a la publicación del diálogo (1440) son también significativas. 1440 es asimismo el año en que Valla publicó su texto sobre la falsa donación de Constantino.[6]

Hasta aquí, este breve acercamiento histórico a los interlocutores del diálogo. Ahora unas pocas palabras sobre el prólogo.

En la dedicatoria/prólogo a Tommaso Parentucelli di Sarzana (el futuro papa Nicolás V), Poggio comienza contraponiendo la figura del príncipe (*princeps*) a la de sabio (*sapiens*). Contra la opinión general inculcada desde niño, acerca de que «son solamente dichosos y felices aquellos que el favor de la fortuna ha colocado en una condición superior por encima de los otros» (Bracciolini 1998: 1),[7] el texto se concentrará en demostrar la tesis contraria, esto es, «la vida de los reyes y los príncipes consumada por múltiples ansiedades, carece de toda felicidad» (Bracciolini 1998: 1).[8] Frente a ellos, el prólogo enaltece a los sabios, quienes «se dedican al estudio de la virtud y las buenas artes, y distantes del deseo de cosas externas, desprecian los pseudo-beneficios de la fortuna» (Bracciolini 1998: 1).[9] Ante esto, uno podría preguntarse ¿cómo pueden venir estas afirmaciones de la mano de un autor que fue durante décadas secretario apostólico y, al final de su vida, Canciller de Florencia, abandonando su activísima existencia apenas unos pocos meses antes de morir a sus casi ochenta años?[10] El asunto, en verdad, es más complejo en el propio diálogo que en su prólogo. Adentrémonos, entonces, en él.

Prevalecer y tranquilidad

El diálogo propiamente dicho se abre con una queja de Poggio acerca de los tiempos y la condición humana, demorándose —en particular— en las calami-

6. Para esto, véanse Sabbadini (1891); Valla (1984: 151-160, 171-190); Vasoli (2007); Nauta (2009).

7. «Nam pervetus est, et ea omnium gentium mentibus infixa opinio, illos solos beatos ac felices esse, quos fortune munus in sublimi rerum statu pre ceteris collocavit».

8. "regum ac principum vitam, multis confectam angoribus, omni felicitate carere».

9. «Eo autem hanc tam late patentem insaniam pervulgatam videmus, ut qui virtutum et vonarum artium studiis procul ab externarum reum cupiditate dediti hec adumbrata fortune benificia contenant, aut vecordes aut imbecilli animi aut stulti esse dicantur».

10. Para una biografía de Bracciolini, véanse Castelli (1980), Cappelli (2010).

dades de su vida como secretario apostólico (6-7). El mismo se cierra con los consejos de Niccolò a Poggio que sostienen que si quiere ser feliz, debe abandonar la vida pública que desarrolla en el círculo de los príncipes (en su caso, en la curia del Papa) y retirarse a la vida privada, a una vida virtuosa y libre de las preocupaciones públicas (102-103). En el medio entre estos dos extremos se desarrolla la cuestión disputada.

A poco de iniciado el diálogo con las susodichas quejas de Poggio, una breve discusión entre los personajes arriba a una determinada manera de enunciar la cuestión que desean debatir (8-19). La cuestión formulada por Carlo y aceptada por todos es: «Tú sostienes que los príncipes son infelices y que su vida es miserable; yo juzgo que, al contrario, son felices y dichosos» (Bracciolini 1998: 46).[11] Por la primera proposición está Niccolò y por la segunda, Carlo y Cosme; Poggio interviene poco, aunque con palabras dignas de un maestro del equívoco deja solo a Niccolò demostrar la tesis «los príncipes son infelices», pues, afirma que este vive «en una ciudad libre (Florencia) y es, además, el más libre de todos» (Bracciolini 1998: 25),[12] no estando sujeto al deseo de ninguno y reivindicando para sí siempre «la máxima libertad de expresión» (Bracciolini 1998: 25).[13]

Ahora bien, qué entender por «príncipes» (*principes*). En un pasaje, Niccolò afirma que por príncipes entiende a los emperadores (*imperatores*), a los reyes (*reges*), a los caudillos (*duces*) y a todos aquellos que dominan sobre otros (*ceterosque qui aliis dominantur*) (45). Hay una discusión acerca de incluir o no en la disputa a los pontífices, pero esto ahora no interesa. Me importa más que retengamos este rasgo general que caracteriza como «príncipe» a «todos aquellos que dominan sobre otros». Este verbo *dominari* (ser dueño, ser prominente) aparece una y otra vez en el texto en relación con otro también muy presente *imperare* (imperar). El príncipe domina e impera sobre otros. En este sentido y a propósito de la cuestión planteada, afirma el personaje Cosme: «Me parece ridículo pensar infelices a aquellos que imperan (*imperent*) y felices a aquellos que sirven (*serviunt*)» (Bracciolini 1998: 10).[14]

A medida que el texto avanza, la pregunta muta y se afina. Carlo sostiene que la infelicidad es atribuible a los malos príncipes, pero no a los que son buenos, los buenos príncipes son felices (49). Niccolò afirmará que los príncipes son infelices más allá de que sean buenos o malos (siempre y cuando pueda haber un príncipe bueno, algo en verdad raro, un auténtico prodigio o monstruo más difícil de hallar que un sabio estoico). Aquí entramos en una zona importante para este análisis. La cuestión tratada podría reformularse así: «El príncipe por ser príncipe es necesaria-

11. «Tu principes infelices et eorum vitam miseram putas, ego contra felices iudico ac beatos».
12. «in libera civitate liberior ceteris».
13. «summan dicendi licentiam». Seguimos aquí a Canfora para traducir «licentia» como «libertad».
14. «Ridiculum quippe videtur eos qui imperent infelices, qui vero serviunt felices putare».

mente feliz o infeliz». «Aquello que hace que el príncipe sea príncipe es bueno o malo». ¿Qué es aquello que hace que el príncipe sea príncipe? El *principatus*. ¿Qué es el «*principatus*»? Canfora lo traduce al italiano como «*il potere*», «el poder». Es decir, lo que hace que el príncipe sea príncipe es el poder. Y no está mal. Pero me parece que hay más en la palabra *principatus*. «*Principatus*» es también «primacía, preeminencia» y, en este texto, básicamente significa «prevalecer» (en el sentido, de sobresalir y perdurar). Hay también un término, en español rioplatense, «primerear» (en el sentido, de sacar ventaja para estar primero o antes que los otros). Recuérdese que uno de los sentidos de «príncipe» (de *princeps*) es «ser el primero, ocupar el primer lugar». De lo que se trata, entonces, es de prevalecer sobre otros para ser «el primero, ocupar el primer lugar, de manera de dominar e imperar».[15]

Niccolò sostiene que el *principatus* es un *vitium*, habla del *vitium principatus*, del vicio del prevalecer, del vicio de querer la primacía o la principalidad (28). Podemos agrupar en dos conjuntos las diversas razones que este personaje aduce para explicar y demostrar su postura a lo largo del diálogo. De un lado, está la idea de que la infelicidad de los príncipes es debida a la enormidad de sus vicios, que ocurren, «no tanto a causa de la naturaleza del hombre, como del vicio del prevalecer» (Bracciolini 1998: 28).[16] «Somos frágiles y débiles por naturaleza, fácilmente caemos en la lascivia y los vicios, pero el prevalecer es malo en sí mismo por las libertades que consiente, y es, por tanto, artífice y ministro de maldad» (Bracciolini 1998: 28).[17] Al contrario, la coerción ejercida por la ley salva al *privatus* de muchos vicios (Bracciolini 1998: 18).[18] Del otro lado, en el discurso de Niccolò, está también la idea de que, más allá de sus vicios o virtudes, «quien prevalece, quien sobresale y perdura en el primer lugar, sufre por ello». Uno de los ejemplos dados es el emperador Augusto. Cita nuestro personaje a Séneca (*Brev. Vit.,* IV, 1): «el divino Augusto, a quien los dioses concedieron más que a cualquier otro, no cesó jamás de desear la quietud y de aspirar el alejamiento de la cosa pública» (Bracciolini 1998: 44).[19] ¿Por qué no abdicó? Porque «no puede

15. Hago mías aquí las fórmulas que propone Paul Ricoeur (2005) para la traducción: el hacer del traductor es la construcción de comparables que establezcan una equivalencia sin identidad entre una y otra lengua, entre un texto y otro. En las páginas que siguen se irán sumando citas del texto de Bracciolini que consolidarán la posibilidad —por distintos contextos semánticos— de traducir «*principatus*» por «prevalecer».

16. «neque tantum hoc natura hominum, quantum ipsius evenit vitio principatus».

17. «nam tum natura fragiles sumus atque imbecilles, qui facillime ad lasciviam et vitia labamur, tum principatus re ipsa et licentia malus est malorumque opifex ac minister».

18. "y si a los privados, que tienen pocas libertades y están coercionados por las leyes, les aplasta en su mayor parte una mole de vicios, ¿qué no sucederá con las tantas libertades de los dominadores, quienes tienen por ley a su propio apetito?»; «quod si privatorum, quibus parvula licent, qui legibus coercerntur, maxima pars vitiorum mole urgentur, quid in tanta dominorum licentia, quibus pro lege est appetitus, putas contingere?».

19. «divus Augustus, cui dii plura quam ulli prestiterunt, non desiit quietem sibi precari et vacationem a re publica petere».

descender de su estatus [de emperador] sin peligro de morir [de ser asesinado]» (Bracciolini, 1998: 43).[20] La lucha por subir y mantenerse como el primero (el *princeps*) no termina nunca, una y otra vez se combate contra los avatares de la Fortuna, contra quienes quieren derribarlo y ocupar su lugar (77). La vida del príncipe, en una línea que según Fubini (1990: 272) continúa a Boccaccio, es presentada por Niccolò como una tragedia:

> No tengo dudas de que la vida de los príncipes es como una tragedia, plena de desgracia: con ella se podrían componer muchos actos, con la intención de representar la infelicidad de los potentes como sobre la escena de un teatro. (Bracciolini 1998: 90)[21]

Muy lejos estamos del rey filósofo platónico o de un príncipe mecenas con varones doctos como consejeros (61, 64, 65); más cerca, en muchos sentidos, del príncipe de Maquiavelo o de tantos reyes de Shakespeare.

Carlo, sin embargo, se opone a esta interpretación del «prevalecer» como vicio. Atendamos sus largas pero clarificadoras palabras para acabar de perfilar el sentido del *principatus*:

> en cuanto a juzgar que el prevalecer (*principatum*) es malo por naturaleza, cuida de no alejarte de la verdad más de lo que aconseja la razón. Nuestro Cicerón [*Off.* I, 4, 13] afirma que el deseo de dominar (*principandi appetitum*) es ínsito a nuestra naturaleza, porque un alma bien formada por la naturaleza no quiere estar por debajo (*subesse*) sino que desea presidir (*praesse*). En efecto, sea por Dios, o por la madre naturaleza, nos ha sido puesto a nosotros el deseo de alabanza y gloria, que conseguimos en su más alto grado con la superioridad (*prestantia*) y el imperar (*imperiis*), las dos cosas a donde se juzga la eminencia y excelencia del nuestra alma. Nuestra alma, conducida por la naturaleza misma, se regocija y alegra cuando supera (*antecellit*) a los otros en un certamen (*certamen*) de buenas artes; en efecto, somos elevados (*extollimur*) a una cierta gloria, si sobrepasamos (*praestamus*) a los demás en prudencia, consejo, doctrina o un arte egregia […] Es innato en nosotros el apetito de preeminencia (*preeminentie appetitio*) y el deseo de imperar (*cupiditas imperandi*). Y aquello que está en nosotros por naturaleza, está libre de culpa y reprensión y no puede definirse como malo. (Bracciolini 1998: 45)[22]

20. «Hec quippe maxima dicenda principum infelicitas, ut e reum statu descendere absque capitis periculo nequeant». «Todos sus discursos terminaban siempre en este punto: que esperaba el ocio. Con este alivio, falso pero dulce, se consolaba de sus labores: algún día sería vencendor de sí mismo»; «Omnis eius sermo ad hoc semper revolutus est, ut sperare otioum. Hoc labores suos etiam si falso, dulci tamen oblectabatur solatio, aliquando se victurum sibi» (44). Este último párrafo es cita de Séneca (Brev. Vit., IV, 1).

21. «Constat enim vitam principum tragediam quandam esse calamitatum plenam, ex qua multi actus confici possent ad representandam tanquam in theatro eorum infelicitatem».

22. «Nam quod arbitraris natura malum esse principatum, vide ne longius quam ratio suadeat a vero seducaris. Natura insitum nobis principandi appetitum Cicero noster tradit, ut animus bene a natura institutus et subesse nolit et cupiat preesse. Indidit enim nobis sive deus sive parens natura desiderium laudis et glorie, quam maximan conseguimur prestantia et imperiis, quibus

Este largo pero fundamental pasaje deja de atribuir el *principatus* solo al *princeps*, en tanto emperador, rey o caudillo, y lo vuelve a extender a «todos aquellos que dominan sobre otros» en el ámbito que sea, la prudencia, la doctrina o un arte egregio.

Como anticipé y ya señalara Montalto (1998), a esta figura del príncipe y su prevalecer, Niccolò le opone la figura del sabio, pero de un sabio que no interviene en la vida pública (que no compite por la gloria, como el de Carlo o Cosme) sino que se aparta a la vida privada (84, 97, 98, 102). Es decir, se trata de un sabio que, como también dijera Fubini (1990: 264), va en contra del llamado «humanismo civil» sostenido por Salutati y Bruni, y se acerca en muchos sentidos a las posiciones que tendrá Alberti, en varios de sus trabajos (por ejemplo, en el *Momus* o en las *Intercenales*).[23] Un sabio *privatus* que alcanza la felicidad dedicándose a las disciplinas de las artes liberales y a los estudios de humanidades, en última instancia, a la filosofía, madre de todas las virtudes y refugio de los vaivenes de la fortuna (99).[24] A lo largo de la historia, sostiene Niccolò, sus estudios, sus preocupaciones y sus vigilias han permitido descubrir el movimiento de los astros y del cielo, el derecho, la leyes y el gobierno de la cosa pública, todo lo relacionado con la alimentación y el cuidado del cuerpo, con la dignidad y las costumbres, con la cura para las enfermedades del alma y la medicina para las del cuerpo (Bracciolini 1998: 98).[25] «Por ellos [por los sabios], nos llegan los preceptos para vivir sabia y honestamente» (Bracciolini 1998: 98).[26]

---

eminentia quedam animique excellentia iudicantur. Cernis natura ipsa duce gestire animum nostrum ac letari cum reliquos etiam bonarum artium certamine antecellit: et enim extollimur gloria quadam, si prudentia, consilio, doctrina vel arte egregia ceteris prestamus. Cum enim id scire videmur quod alios fugiat, tum maxime erigimur ad laudis cupiditatem. Itaque singulis in rebus insita nobis est preeminentie appetitio et cupiditas imperandi. Que autem natura nobis insunt, omni culpa et reprehensione vacant neque etiam mala appellari decet».

23. Para la tesis y debates en torno al «humanismo civil», véanse Baron (1993), Seigel (1966), Garin (1984), Heller (1978), Fubini (1992), Hankins (1995), Simoncini (1998), Celenza (2004), Gualdo Rosa (2005), Gentile (2006).

24. Sabios *privati* que se han dedicado «a la madre de todas las virtudes, la filosofía, y a investigar las cosas recónditas, que se han refugiado en las disciplinas de las artes liberales y los estudios de humanidades como en un puerto tranquilo, donde han encontrado reparo del ímpetu y la temeridad de la fortuna y han alcanzado una vida dichosa y feliz» (Bracciolini 1998: 99); «in excolenda matre virtutum philosophia, in rerum occultarum pervestigatione versati, ad liberalium artium disciplinas et humanitatis studia velut in portum tranquillum confugerunt, ubi nullo impetu nulla fortune iactati temeritate, vitam beatam ac felicem adepti sunt».

25. «Hi enim soli virtutis iter cognovenrunt, hi bene viviendi precepta nobis tradiderunt, hi qui esset vite cursus optimus tum exemplo, tum litteris demonstrarumt, ab his nature cognitio defluxit, horum opera varie artes ad usum hominum reperte, hinc disciplinarum onmium ratio, hinc astrorum celique motus adinventi, hinc iura, leges et rerum publicarum gubernacula emanarunt, ab his rerum omnium, que ad victum, que ad cultum coporis, que ad dignitatem, que ad tutelam, que ad mores spectant, origo ducitur. Horum studiis, cura, vigiliis, animi morborum medela, corporum egrotantium salus inventa est».

26. «Ab his sapienter et honeste vivendi precepta sumus assecuti».

Las controversias entre el sabio y el príncipe

En este marco, por boca de Niccolò, aparece una referencia a la búsqueda y descubrimiento de códices por parte de Poggio:[27]

> Éste —continuó Niccolò, señalándome a mí— ha llevado a cabo hace años la diligente y fatigosa tarea de recorrer Alemania buscando libros, que descubrió entre otros en calabozos, retenidos en medio de tinieblas y de una ciega cárcel; su trabajo mucho ha ayudado a las Musas latinas. (Bracciolini 1998: 14-15)[28]

Y comenta que les ha restituido ocho *Discursos* de Cicerón, un Quintiliano íntegro y Columella, además del poema de Lucrecio y de otros autores ilustres en lengua latina.

> Pero después que fueron traídos a la luz los autores mencionados y parecía ofrecerse la esperanza cierta de encontrar muchos más, ¿qué príncipe o pontífice se empeñó entonces mínimamente en seguir liberando a aquellos hombres nobilísimos de las prisiones bárbaras? Consumen la vida y el dinero en placeres, en cosas indignas y en la guerra, algo pestilente y pernicioso para los humanos. En cuanto al estudio de las obras de los hombres excelentes, gracias a cuya sabiduría y doctrina somos encaminados hacia la vida dichosa y la verdadera felicidad, los príncipes se muestran indiferentes y soñolientos, llevando en su mayoría una vida de bestias. (Bracciolini 1998: 14-15)[29]

Como ejemplos de sabios (*sapientes*) distantes y despreciadores de los príncipes y su modo de vida, Niccolò cita, entre otros, a Dante, Petrarca y Boccaccio, «tres ilustrísimos hombres, que con su sabiduría y doctrina, trajeron a Italia una enorme luz» (Bracciolini 1998: 64).[30] En particular, de Petrarca dice que «por

27. Estos descubrimientos acontecen principalmente durante el Concilio de Constanza entre 1415 y 1417. Para esto, véanse Sabbadini (1905: 72-84), Garin (1976: 74-100), Castelli (1980: 27), Grafton (1998), Reeve (1998).

28. «Suscepit hic —me intuens— olim diligentiam et laborem peragrande Alamanie librorum perquirendorum gratia, qui in ergastulis apud illos reclusi detinentur in tenebris et carcere ceco, qua in re multum profuit Latinis Musis eius industria».

29. «Hec cum ab eo fuissent in lucem edita cumque uberior et quasi certa spes proponeretur ampliora inveniendi, nunquis postea aut princeps aut pontifex vel minimum opere aut auxilii adhibuit ad liberandos preclarissimos illos viros ex ergastulis barbarorum? In voluptatibus, in rebus nulla laude dignis, in bellis, re pestifera et pernitiosa hominibus, etatem et pecunias consumunt. In pervestigandis vero excellentium virorum monimentis, quorum sapientia et doctrina ad vitam beatam et veram felicitatem perducimur, obtorpescunt atque obdormiunt, vitam plerique more pecorum agentes». Bracciolini (1998).

30. «tres viros preclarissimos, qui sapientia et doctrina magnum lumen Italie attulerunt». No importa ahora si con nuestra documentación actual puede contradecirse este distanciamiento de las tres coronas de los príncipes (sobre todo, pienso en Petrarca). En este momento, me interesa la construcción de sabio que plantea el personaje Niccolò.

su ingenio, nuestros estudios de humanidades, que por muchos siglos habían yacido adormecidos, fueron estimulados hasta tal punto que casi recuperaron su antigua dignidad y fuerzas» (Bracciolini 1998: 65).[31] Y un poco más adelante: «recibida la corona de laurel, envejeció en su villa privada, despreciando a los príncipes y dedicándose a una vida mejor, muriendo también allí» (Bracciolini 1998: 65).[32] Pero no da ejemplos solo de la generación italiana anterior. Dice también, en otro párrafo, extendiéndolo a otros lugares y épocas:

> Leed, cuanto os plazca, todos los historiadores antiguos y los anales: rarísimamente encontraréis un filósofo, un orador o algún dotado con letras y sabiduría que haya sido enriquecido por un rey o que haya sido elevado de condición o llamado a dar consejos, a impartir preceptos de vida o a educar las costumbres. (Bracciolini 1998: 66)[33]

Esto recuerda aquellas palabras de Garin respecto de la reaparición durante esos años del filósofo antiguo, en tanto un personaje rebelde y crítico Garin (1999: 165). Estamos lejos aquí del «humanista» como instrumento y lustre de los poderosos. Dice el personaje Cosme: «con facilidad, Niccolò, como es tu costumbre, te has inclinado a denigrar. Por eso no me sorprende que seas áspero en la confrontación con los privados, si así atacas a los mismos príncipes» (Bracciolini 1998: 16).[34] Acá puede verse con claridad que no puede englobarse todo, como algunos han hecho, bajo el mismo manto de «los *studia humanitatis* como instrumentos de dominación» (Mignolo 2009: 165-203).[35] Recordemos también aquellas ya citadas palabras del personaje Poggio en el diálogo, cuando se excusa de defender la tesis de que los «príncipes son infelices» y lo deja todo en manos de Niccolò, pues este vive «en una ciudad libre [Florencia] y es, además, el más libre de todos» (Bracciolini 1998: 25),[36] no estando sujeto al deseo de ninguno y reivindicando para sí siempre «la máxima libertad de expresión» (Bracciolini 1998: 25).[37] Siguiendo en esto, en parte, a Leonardo Bruni,[38] el per-

31. «cuius ingenio hec nostra humanitatis studia, que multis seculis sopita iacuerunt, adeo excitata sunt, ut priorem ferme dignitatem ac vires recuperarint».
32. «acceptaque laurea, in villa privata meliori vite deditus, spretis principibus, consenuit, ubi et defunctus est».
33. «Legite quantum libet veterum annalium monumenta, rarissime reperietis vel philosophum vel oratorem vel quempiam litteris et sapientia preditum aut ditatum a regibus aut opibus ac dignitate auctum vel ad prestanda consilia vel ad precipiendam vite disciplinam vel ad componendos mores fuisse accersitum».
34. «Facillime», inquit, «Nicolae, qui mos tuus est, laberis ad detrahendum. Equidem minime miror, si quando es in privatos dicatior, cum in ipsos principes tam facile inveharis».
35. Cf. Weiss (2012).
36. «in libera civitate liberior ceteris».
37. «summan dicendi licentiam».
38. Véase Leonardo Bruni, por ejemplo, en su *Vite di Dante e del Petrarca* (1996: 554-555); *Laudatio Florentine Urbis* (1996: 601-604, 634); *Oratio in funere Iohannis Strozze* (1996: 716), *Historiarum Florentini populi libri XII* (1924: 14; 22-23). Decimos «en parte» porque tal como ya

sonaje Niccolò liga muchas veces el crecimiento y desarrollo del estudio de las letras a la libertad de expresión y de vida dentro de un régimen político (Bracciolini 1998: 60).[39] Está en controversia si esta libertad se asocia o no, en Poggio, a un determinado régimen (monarquía o república).[40] Pero, a mi entender, hay otro pasaje, donde la crítica es mucho más radical y anterior a la elección de un régimen. Cito las palabras de Niccolò:

> Enumeraste, Carlo, las cosas buenas que pueden prodigarse desde el prevalecer, pero creo que te has olvidado con cuántas calamidades se afligió al orbe de la tierra con el deseo de obtenerlo; así, parecen ser execrables aquellos que primero entregaron a uno lo que era de todos y, privilegiando la servidumbre a la libertad con que habían nacido, prefirieron que uno posea todo más que cada uno lo suyo. (Bracciolini 1998: 38)[41]

Estas palabras están muy cerca de las que pronunciará La Boétie (2002) algo más de un siglo después en su *Discurso sobre la servidumbre voluntaria o Contra Uno*, primer texto anarquista para algunos. Allí, además, el término francés «*franchise*» (que se opone a «*servitude*») significa tanto «libertad» como «franqueza»; igual que en Niccolò estas nociones se corresponden.[42]

Como ya dije, el diálogo se cierra con el consejo de Niccolò a Poggio de que debe dejar su cargo de secretario apostólico, alejarse del príncipe pontificio. Pues, «si hay quien felicidad busca, sepa que no se encuentra en el prevalecer, sino en la virtud y la vida feliz» (Bracciolini 1998: 102).[43]

Dos posibilidades vitales

Estas diversas interpretaciones del *principatus*, como «vicio adquirido» (Niccolò) o como «naturaleza» (Carlo y Cosme), en realidad, evidencian la postulación

---

hemos dicho, en otros aspectos, las tesis del interlocutor Niccolò distan mucho de las posiciones de Bruni en sus textos, cfr. 10-11 y nota 23 para bibliografía sobre Bruni y la cuestión del humanismo civil.

39. «El estudio de las letras reclama y se acompaña de la libertad de expresión y de vida, y huye y aborrece de la servidumbre». «Loquendi enim vivendique libertatem litterarum studia expetunt et sequuntur, servitutem fugiunt atque abhorrent».

40. Este asunto excede estas páginas. Para más información véase «Introduzione», Canfora (1998).

41. «Enumerasti, Carole, bona que possunt prodire ex principatu, oblitus credo quot calamitatibus illi cupiditas orbem terrarum afflixit, ut execrandi illi esse videantur, qui quod omnium erat ad unum primi detulerunt libertatemque sub qua nati erant servituti subicientes unum aliquem plusquam omnes posse maluerunt». Una de las fuentes posibles para este pasaje es la Biblia (I *Samuel* 8).

42. Para La Boétie, véanse Castres (2002), Abensour y Gauchet (2002). Esta comparación excede estas páginas pero queda la cuestión planteada para un futuro trabajo.

43. «Quamobrem, si qui felicitatem appetunt, non in principatu, sed in virtute et beata vita collocatam intelligant».

de dos modos de ser contrapuestos, de dos géneros de vida que suponen dos concepciones distintas de felicidad, una que entiende la felicidad como «prevalecer», como «publicidad» (en tanto un sobresalir y ser visto), y la otra como «tranquilidad del alma y privacidad». Una que entiende la felicidad como «un curso favorable de la Fortuna» y la otra como «un alma serena, libre y privada de perturbaciones» (Bracciolini 1998: 84).[44] Es una versión de la antigua cuestión entre vida activa y vida contemplativa. Al igual que en *Sobre la vida solitaria* de Petrarca (1955), la vida contemplativa aquí también está ligada a las *litterae*, pero con una importante diferencia. En el texto de Petrarca, el sabio debe dejar la ciudad por una vida solitaria. En *Sobre la infelicidad de los príncipes*, el sabio aparece leyendo y dialogando entre amigos. El mismo personaje Niccolò representa este sabio: todos los mediodías recibe en su biblioteca a doctos amigos con los que discutir y aprender de los antiguos. Ya lo hemos apuntado y así nos lo cuenta Poggio en el marco del diálogo:

> Desde principios de aquel verano en que el pontífice Eugenio se retiró de Roma hacia Florencia, como era mi costumbre, al mediodía me dirigí a lo de Niccolò, hombre ilustrísimo, cuya casa era la posada común a los más doctos hombres, y allí me encontré con Carlo Aretino, hombre doctísimo en letras griegas y latinas y también a Cosme de Médicis, tan egregio príncipe de esta nuestra República como óptimo y distinguidísimo ciudadano. Luego de que primero, según la costumbre, yo hubiese saludado a todos, que estaban leyendo la *Geografía* de Tolomeo en la biblioteca de Niccolò, me senté entre ellos, y mientras se preguntaban por nuestra situación, ya sea en las cosas privadas como públicas, yo comencé a quejarme un poco de los tiempos y la condición común, y también de la mía, que poco antes apenas hube escapado de las manos de ladrones, prefiriendo la vida de los otros que la nuestra, que siempre vagamos como nómadas al modo de los Escitas. (Bracciolini 1998: 6)[45]

En otro diálogo escrito contemporáneamente a este, *De vera nobilitate* (Bracciolini 1999b), nuestro autor plantea una cuestión cercana, la «nobleza». Ambientado, esta vez, en el jardín de una villa del propio Poggio, donde se encuentran rodeados de estatuas antiguas que trajera de Roma, dialogan Nic-

44. «[El rey] felix dicetur, ea scilicet felicitate qua secundus fortune cursus appellatur. Verumtamen ego felicem eum —quod non fortuna, sed animus prestet necesse est— nulla ratione nominabo. Animum enim quietum, liberum felicitas sequitur et omni perturbatione vacuum».

45. «Cum ex mea consuetudine, qua primum estate pontifex Eugenius ex urbe Florentiam concessit, meridie ad clarissimum virum Nicolaum Nicolum, cuius domus commune doctissimorum hominum diversorium erat, me contulissem, doctissimum ibi latinis grecisque litteris virum offendi Carolum Arentinum et item Cosmum de Medicis, cum in hac nostra re publica egregium principem, tum optimum ac prestantissimum civen. Hos ego Ptolemei *Geographiam* inspicientes cum in primis, ut mos est, consalutassem, una in Nicolai biblioteca consendi et simul, cum illi quo in statu nostre cum publice, tum private res essent percontarentur cepi paulum de temporum conditione communique calamitate, tum etiam mea, qui paulo antea e predonum manibus evasissem, queri ceterorum vitam nostre preferens, qui Scytharum more semper instabiles vagaremur».

colò Niccoli, Lorenzo de Médicis y el propio autor como personaje (Bracciolini 1999b: 5-6).[46] Para Niccolò, la nobleza es (siguiendo a los estoicos) el esplendor de la virtud (71).[47] Para Lorenzo, en cambio, la virtud sola no alcanza, la nobleza (siguiendo a Aristóteles) proviene de la virtud unida a una riqueza antigua, pues se necesita el dinero, el concurso favorable de la Fortuna para hacer visible la magnanimidad y la gloria de una familia (47, 48, 60, 61, 63, 64, 65). Digámoslo en pocas palabras, con un ejemplo: la cúpula de Brunelleschi no se hubiese levantado sin dinero y fue históricamente, por otra parte, asignada su realización por un concurso llevado a cabo por la *Opera del Duomo* (1420-1436), esto es, resultado de una competencia y un prevalecer (Haines 1989).

Esta comprensión de «la vida dichosa» como «prevalecer», del *principatus* como naturaleza, se encuentra enunciada también en otro diálogo de Poggio, el *De avaritia*. En él, el personaje Antonio Loschi sostiene que la avaricia, en tanto deseo de dinero y de ganancia, es algo natural. El desear más de cuanto sea suficiente es el motor de toda gran ciudad, y el deseo de dinero no es otra cosa que, en última instancia, el deseo de subsistencia (Bracciolini 1994: 76-78).[48] El personaje Andrea da Costantinopoli lo contradice sosteniendo que la avaricia es un vicio pero afirmando la naturalidad del deseo de prevalecer.

> No contradirás, opino, que todos nacemos con cierto apetito natural en nuestra alma, no solo de libertad, sino también de prevalecer (*principatus*), de tal modo que, si estamos bien dispuestos por la naturaleza, deseamos distinguirnos nosotros mismos sobre el resto y no estar por debajo de otros. (Bracciolini 1994: 82)[49]

Como contrapartida, cerremos este apartado haciendo referencia a otra obra de nuestro autor, *Sobre la inconstancia de la Fortuna* (Bracciolini 1993).[50] El libro I se articula como un coloquio. Los interlocutores son Antonio Loschi y

46. Los números entre paréntesis en el cuerpo del texto indican el número de párrafo. Hemos confrontado nuestra traducción con la italiana de Canfora.

47. «La nobleza es, en efecto, como un cierto esplendor proveniente de la virtud, que vuelve ilustre a quien lo posee, de cualquier condición que venga»; «Est enim nobilitas quasi splendor quidam ex virtute progrediens, qui suos possessores illustrat ex quacumque conditione emergentes». Bracciolini (1999b). Para los humanistas y el tema de la «nobleza», véase Donati (1988). Para *De vera nobilitate*, véase Finzi (2010) especialmente pp. 6-7.

48. Los números entre paréntesis en el cuerpo del texto y las notas indican el número de página. La traducción al castellano es nuestra. Los números anteriores pertenecientes a las citas de *De infelicitate principum* y de *De vera nobilitate* de Bracciolini indican párrafo (tal cual se aclara en las notas 3 y 46), a diferencia de los números aquí citados de *De avaritia* de Bracciolini, que indican página. En el caso del resto de las citas, los números son páginas, salvo aclaración.

49. «Non inficias ibis, opinor quin oriamur omnes naturali quodam animis nostris appetitu non solum libertatis, sed etiam principatus, ut bene a natura instituti neque alteri subesse et ipsi eminere ceteris cupiamus».

50. Los números entre paréntesis en el cuerpo del texto y las notas indican el número de línea del libro I. Las traducciones al castellano son nuestras.

nuevamente el propio Poggio. Sentados en la roca Tarpeya, dialogan mirando las ruinas de Roma, considerando cómo por «la crueldad de la fortuna» (Bracciolini 1993: 30)[51] la urbe ahora «yace en tierra como un inmenso cadáver descompuesto y carcomido por doquier» (Bracciolini 1993: 30)[52], ya muy lejos de aquellas palabras de Libanio que durante siglo IV decía verla «no como una ciudad sino como una parte del cielo» (Bracciolini 1993: 29).[53] Para los interlocutores, Roma es el más alto ejemplo de las mutaciones de la fortuna (18-19). Y siguiendo con nuestro ejemplo, podríamos decir de nuevo en pocas palabras: si esto quedó de Roma, ¿qué puede esperarse de la cúpula de Brunelleschi? ¿Para qué levantar algo que caerá? Una y otra vez, estos diálogos van quedando más o menos abiertos, evidenciando que las cuestiones planteadas no acaban de quedar resueltas.

El diálogo

El intento por determinar lo que habría sido el «pensamiento último» del propio Bracciolini a través de las «imágenes de autor» que deja en los textos (en *De infelicitate*, en la carta dedicatoria o en la carta a Petworth) o mediante identificaciones con algunos personajes-interlocutores sobre otros (en *De infelicitate*, con Niccolò por sobre Cosme y Carlo) es una tentación muy extendida. Importantes estudiosos, a pesar de haberle atribuido contradicciones irresolubles y una moral no bien definida, caen alguna vez en ello.[54] Es de recordar, no obstante, que, también en *De infelicitate*, los personajes no acaban consensuando o aceptando una tesis final entre todos. Niccolò podrá tener la última palabra, pero no el acuerdo de Carlo y Cosme. En este sentido, el texto presenta ambas posibilidades y queda abierto. Tenemos, de un lado, un príncipe implacable en Cosme y un humanista competitivo y deseoso de gloria en Carlo. Pero, asimismo, del otro lado, frente a ellos, está el humanista rebelde Niccolò, el franco crítico de los príncipes, de todos aquellos que buscan prevalecer y dominar en la actividad que sea. Están ambas cosas, ambas posibilidades vitales y culturales.

En esta línea, Marsh (1980: 38-54; 2006) ha insistido en que Poggio asume a su modo el modelo ciceroniano de las disputas *in utramque partem*, proveniente de los Académicos, y que consiste en exponer, sin resolver la cuestión, los argumentos de una y otra parte con el objetivo de que el lector decida.[55] En

51. «Fortunae crudelitatem».
52. «Iaceat instar gigantei cadaueris corrupti, atque undique exesi».
53. «Non urbem sed quandam quasi caeli partem appellatam».
54. Por ejemplo, Garin (1973), Fubini (1990), Canfora (1998) y Montalto (1998).
55. Es curioso que Marsh (1980) haya apoyado su tesis en el análisis del *De avaritia*, siendo que *De infelicitate principum* o *De vera nobilitate* cumplen más acabadamente con el permanecer irresueltos. Se atribuye al personaje Loschi en *De avaritia* una defensa simulada de la avaricia, en tanto no creería de verdad en lo que argumenta. En los otros diálogos, en cambio, se presenta

esta dirección, aunque siguiendo sobre todo a Bajtín (1986, 1989), Gadamer (1977) y Ricoeur (2004), he procurado considerar y analizar sólo el sentido del texto y, principalmente, la pregunta que lo sostiene y le da origen, pues más allá de las respuestas dadas por los personajes del diálogo (más allá de sus respuestas históricas o epocales), es la pregunta la que quizás hoy nos siga interpelando. Lo mismo ocurre con otros diálogos de Bracciolini. Ellos también plantean preguntas que reunidas todas forman una especie de constelación que deja emerger un cuestionamiento general sobre el ser humano y su cultura en aquellos años y regiones. ¿«Es el deseo de acumular dinero un motor válido de la sociedad»? se preguntan los personajes en el diálogo *Sobre la verdadera nobleza* o en *Contra la Avaricia*. ¿Se puede ser feliz sin «un curso favorable de la fortuna», sin ser exitoso, sin prevalecer? se cuestiona en *Sobre la infelicidad de los príncipes* y en *Sobre la verdadera nobleza*. ¿«Si Roma cayó», se preguntan sentados entre sus ruinas los personajes de *Sobre la inconstancia de la fortuna*, «qué no puede caer»? ¿Es acaso la historia humana una tragedia? ¿Puede cambiarse el mundo, mejorarse? ¿El intelectual debe comprometerse políticamente o apartarse en su vida privada? Una y otra vez estas preguntas asoman en los textos de Bracciolini sin acabar de encontrar una respuesta definitiva. Las preguntas, sin embargo, no dejan de cuestionar mucho de lo que hoy damos por sentado, por dado. Lo que era pregunta en el horizonte del *Quattrocento*, quizás ya no lo sea en el del tercer milenio, lo que no significa que lo que damos por sentado sea verdad, que nuestros propios prejuicios sean verdad.

---

tanto a Lorenzo como a Cosme de Médicis o a Carlo Marsuppini defendiendo sus propias convicciones. En *De avaritia*, habría un acuerdo final de los interlocutores, no así en los otros dos. Véase también Tateo (1961). Para una tesis distinta a la de Marsh, en particular respecto del *De vera nobilitate*, cf. Finzi (2010: 3).

Bibliografía

Abensour, M. y Gauchet, M., « Les leçons de la servitude et leur destin », La Boétie, Étienne de, *Le discours de la servitude volontaire*. París, Éditions Payot & Rivages, 2002, 7-44.

Antonetti, Pierre, *Historia de Florencia*, México, FCE, 2014.

Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Bubnova, Madrid, Taurus, 1986.

—, *Teoría y estética de la novela*, trads. Kriukova y Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.

Baron, H., *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. Princeton, Princeton University Press, [1955], 1966.

—, *En busca del humanismo cívico florentino. Ensayos sobre el cambio del pensamiento medieval al moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, [1988], 1993.

Bertelli, Sergio, *Il potere oligarchico nello stato-città medievale*, Florencia, La nuova Italia, 1978.

Bracciolini, Poggio, *Lettere*, ed. Helen Harth, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 3 vols, 1984-1987.

—, *De varietate fortunae*, ed. Helsinki Outi Merisalo, Suomalainen Tiedeakatemia, 1993.

—, *De avaritia* (*Dialogus contra avaritiam*), ed. Giuseppe Germano, Livorno, Belforte Editore Libraio, 1994.

—, *De infelicitate principum*, ed. Davide Canfora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998.

—, *L'infelicità dei principi*, trad. Davide Canfora, Palermo, Sellerio editore, 1999.

—, *La vera nobilità*, ed. y trad. Davide Canfora, Roma, Salerno Editrice, 1999b.

Bruni, Leonardo, *Historiarum Florentini populi libri XII* e *Rerum suo tempore gestarum commentarius*, a cura di Santini e di Pierro, Boloña, Cittá di Castello, 1914-1926.

—, *Opere letterarie e politiche*, ed. Paolo Viti, Turín, Unione tipografico-editrice torinese, 1996.

Canfora, Davide, «Introduzione» en Bracciolini, Poggio, *De infelicitate principum*, ed. Davide Canfora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998.

Cappelli, G., *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Roma, Carocci, 2010.

Castelli, Patrizia, *Un toscano del '400. Poggio Bracciolini 1380-1459*, Arezzo, Comune di Terranuova Bracciolini, 1980.

Castres, Pierre, « Liberté, Malencontre, Innommable », La Boétie, Étienne de, *Le discours de la servitude volontaire*. París, Éditions Payot & Rivages, 2002, 247-267.

Celenza, C., *The Lost Italian Renaissance: Humanists, Historians, and Latin's Legacy*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 2004.

Donati, *L'idea di nobilità in Italia: secoli XIV-XVII*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Finzi, Claudio, «La polemica sulla nobilità nell´'Italia del Quattrocento» *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.2 (2010), 341-380.

Fubini, Riccardo, *Umanesimo e secolarizzacione. Da Petrarca a Valla*, Roma, Bulzoni editore, 1990.

—, «Renaissance Historian: The Career of Hans Baron», *The Journal of Modern History*, 1992, 541-574.

—, *Italia quattrocentesca*, Milano, 1994.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método I*, trads. Agud Aparicio y de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1977.

Garin, Eugenio, «La letteratura degli umanisti», *Storia della letteratura italiana*, eds. Emilio Cecchi y Natalino Sapegno, vol. III, Il Quattrocento e l'Ariosto, Milán, Garzanti, 1976 (ristampa), 1-279.

—, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1984, I. Edades oscuras y Renacimiento: un problema de límites; II. Los cancilleres humanistas de la república florentina de Coluccio Salutati a Bartolomeo Scala, 29-105.

—, «El filósofo y el mago», *El hombre del Renacimiento*, ed. Garin, Madrid, Alianza, 1999, 163-195.

Gentile, S., «Eugenio Garin (1909-2004) e Leon Battista Alberti», *Albertiana*, 2006, 3-27.

Grafton, Anthony, «El lector humanista», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, dirs. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Madrid, Taurus, 1998, 319-371.

Gualdo Rosa, L., «L' umanesimo civile di Leonardo Bruni: revisionismo 'made in U.S.A», *Shede Umanistiche*, 2005, 25-37.

Haines, Margaret, «Brunelleschi and Bureaucracy: The Tradition of Public Patronage at the Florentine Cathedral», en *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 3 (1989), 89-125.

Hankins, J., «The 'Baron Thesis' after Forty Years and Some Recent Studies of Leonardo Bruni», *Journal of the History of Ideas*, (1995), 309-338.

Heller, Agnes, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, [1978] 1980, Segunda parte: La Antigüedad y la tradición judeo-cristiana, 61-151.

La Boétie, Étienne de, *Le discours de la servitude volontaire*, París, Éditions Payot & Rivages, 2002.

Marsh, David, *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1980.

—, «Dialogue and Discussion in the Renaissance», *The Cambridge History of Literary Criticism*, ed. Norton Glyn, vol. III, Cambridge, MA; Cambridge University Press, 2006, 265-270.

Martelli, Mario, «Le letterature delle Città-Stato e la civilità dell'Umanesimo. Firenze» en Asor Rosa, A., *Letteratura italiana. Umanesimo e Rinascimento. La storia e gli autori,* vol. 3, Turín, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2007, 5-244.

Martines, L., *The Social World of the Florentine Humanists 1390-1460*, Princeton, 1963.

Mignolo, Walter, «El lado más oscuro del Renacimiento», *Universitas humanística* n°67, enero-junio (2009), 165-203.

Montalto, Marcello, *Sii grande e infelice*, Venecia, Istituto Veneto di Scienze, 1998.

Nauta, Lodi, *In Defence of Common Sense*, Cambridge – Massachusetts -Londres, Harvard University Press, 2009.

Pastor, Ludwig Von, *History of the Popes*, vol. 1, Londres, Kegan, Trench, Trübner & Co. Limited, 1899.

Pellegrini, C.F., *Sulla Repubblica Fiorentina a tempo di Cosimo il Vecchio*, Pisa, 1889.

Petrarca, Francesco, *De Vita Solitaria*, ed. Martellotti, en *Prose,* Martellotti, Ricci, Carrara y Bianchi (eds.), Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1955, 285-593.

Reeve, Michael, «La erudición clásica» en *Introducción al humanismo renacentista*, ed. Jill Kraye, Madrid, Cambridge University Press, [1996] 1998.

Ricoeur, Paul, *La Memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, Buenos Aires, FCE, 2004.

—, *Sobre la traducción*, trad. Patricia Willson, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Renouard, Yves, *Historia de Florencia*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.

Rubinstein, N. *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494.* Harvard University Press, 1963.

Sabbadini, R., «Cronologia documentata della vita di Lorenzo Valla», Barozzi e Sabbadini, *Studi sul Parnomita e sul Valla*, Florencia, Le Monnier, 1891; 79, 83-88.

—, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Florencia, Sansoni, 1905.

Seigel, J., «'Civic Humanism' or Ciceronian Rhetoric? The culture of Petrarch and Bruni», *Past and Present Society*, 1966, 3-48.

Séneca, *Diálogos I*, ed. Antonio Tursi, Buenos Aires, Planeta, 2007.

Simoncini, S., «L'avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno», *Rinascimento*, 1998, 405-454.

Tateo, F., «Poggio Bracciolini e la dialogística del Quattrocento», *Annali della Facoltà di Lettere e Filologia* 7 (1961), 167-204.

Valla, *Epistolae*, ed. Besomi e Regoliosi, Padua, 1984.

Vasoli, Cesare, *La dialettica e la retorica dell'umanesimo*, Nápoles, La città del sole, 2007, 67-133.

Von Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato*, Einaudi, [1970] 1995.
Weiss, Julián, «El poscolonialismo medieval: líneas y pautas en la investigación de un problema histórico», *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, eds. Fernández Rodríguez y Fernández Ferreiro, Salamanca, La Semyr, 2012, 177-200.

Introducción al estudio filológico de un diálogo musical: *Fragmentos músicos* de Pablo Nassarre[1]

Lucía Sanz Gómez
Universidad Complutense de Madrid. Instituto Universitario Menéndez Pidal
luciasanz@ucm.es

Recepción: 26/10/2016, Aceptación: 13/03/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
Este trabajo se ocupa del estudio de *Fragmentos músicos*, un manual de práctica y teoría musical escrito en forma dialogada por Fray Pablo Nassarre, uno de los tratadistas fundamentales de la música española de los siglos XVII y XVIII. Este estudio se plantea desde una doble perspectiva complementaria —bibliográfica y literaria— que trata de analizar formalmente, desde la filología, un texto que hasta el momento solo había sido estudiado por musicólogos atendiendo esencialmente a su contenido.

Palabras clave
Pablo Nassarre; *Fragmentos músicos*; diálogo; tratado; teoría musical; bibliografía material y textual

Abstract
Introduction to the philological study of a musical dialogue: Fragmentos músicos *by Pablo Nassarre*
This work addresses the study of *Fragmentos músicos*, a manual of music theory and practice written in the form of a dialogue by Pablo Nassarre, one of the most important treatise authors of Spanish music during the seventeenth and eighteenth centuries. This

1. Trabajo realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la formación de doctores (BES-2016-078517) en el marco del proyecto *DIALOMYR. Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico* (FFI2015-63703-P), con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal (UCM).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.244

study is approached from a complementary dual perspective —bibliographical and literary— that formally analyses, based on philology, a text that until now had only been studied by musicologists, focusing on its content.

Keywords
Pablo Nassarre; *Fragmentos músicos*; dialogue; treatise; music theory; analytical and textual bibliography

El religioso franciscano, compositor, organista y teórico musical Fray Pablo Nassarre

El franciscano aragonés, compositor, organista y teórico musical Fray Pablo Nassarre es hoy considerado como una de las figuras esenciales de la historia de la teoría musical española de todos los tiempos. Buena parte de este prestigio podría atribuirse al mérito incuestionable de haber logrado unir, tanto en su vida como en su legado escrito, la teoría con la práctica musical. Esta dedicación complementaria, poco frecuente en su época, ha despertado el interés de numerosos músicos y musicólogos desde el siglo XVIII hasta nuestros días, lo cual puede comprobarse al recorrer la extensa bibliografía —plagada de polémica— que su persona y obra han generado.[2]

El empleo del adjetivo «polémico» para calificar la historia de la valoración que la musicología ha hecho de la obra de Nassarre resulta más que justificado si

2. Los dos estudios más actualizados que recogen un estado de la cuestión sobre la obra de Nassa rre son el de Carreras (2000: 981-983), quien divide la historia de su valoración en tres etapas, aportando así una visión de conjunto —a mi juicio— sistemática y esclarecedora; y el de Zaldívar Gracia (2006), que lleva a cabo, entre otras cosas, un exhaustivo análisis crítico de los testimonios que dan cuenta de su recepción por la musicología a lo largo de la historia.

recordamos la leyenda negra iniciada por la crítica neoclásica, con el jesuita expulso Antonio Eximeno a la cabeza, que fue posteriormente consolidada por la regeneracionista, de la mano de figuras como Francisco Asenjo Barbieri, Felipe Pedrell y Menéndez Pelayo. Tampoco debemos olvidar la revisión que de estas se ha llevado a cabo desde los años setenta del siglo pasado. Musicólogos anglosajones, como Almonte C. Howell y Donald Wiliams Forrester,[3] y españoles, como Francisco José León Tello, Lothar Siemens Hernández, José López-Calo, Juan José Carreras o Álvaro Zaldívar Gracia, han hecho posible que se operara un giro en la tradición denostatoria que había asentado la consideración de la obra de Nassarre como exponente del más feroz conservadurismo musical hispano y como símbolo de la oscuridad y retraso artístico de nuestro país.[4] Su relectura de la obra del autor aragonés, detenida y libre de prejuicios, ha permitido que sus aportaciones hayan sido entendidas en su contexto, reivindicadas y valoradas en una interpretación mucho más abierta y positiva.[5]

Hoy en día ya no cabe duda, pues, de que Nassarre ha de ser considerado como uno de los tratadistas fundamentales de la música española de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, los musicólogos no se muestran tan seguros en lo que respecta a la reconstrucción de su biografía, pues los datos fehacientes que disponemos continúan siendo escasos y proceden mayoritariamente de lo que se ofrece en su obra teórica impresa a través de sus paratextos iniciales.[6]

Sabemos que nació en Zaragoza o en la próxima ciudad de Daroca a mediados del siglo XVII, probablemente en torno a 1655 y no en 1664, fecha sostenida tra-

3. Como ya ha ocurrido en otros casos, la investigación musical en el ámbito anglosajón ha demostrado interés por asuntos que la musicología española no había atendido suficientemente. También en el caso de Nassarre, pues uno de los primeros divulgadores de esta nueva revisión de su obra fue precisamente el estadounidense Donald Wiliams Forrester, quien en 1969 realizó su tesis doctoral en educación centrándola en *Fragmentos músicos*, que tradujo al inglés y comentó. Unos años después Almonte C. Howell publicó el artículo sobre Nassarre incuido en la edición de 1980 de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Estos dos autores, junto con David Damschroder y David Russell, han contribuido a su difusión y estudio a través de diversos trabajos y artículos académicos, ayudando notablemente a completar la relectura y profundización que la obra de Nassarre reclamaba.

4. Para conocer las distintas opiniones que la obra de Nassarre ha suscitado en músicos, musicólogos e intelectuales de todas las épocas remitimos al ya citado estudio de Zaldívar Gracia (2006) y a la bibliografía incluida en este, donde aparecen todos estos autores con sus respectivas obras. Véase, asimismo, la más reciente bibliografía secundaria incluida en el registro dedicado a *Fragmentos músicos* con el que cuenta la base de datos y biblioteca digital *Dialogyca BDDH* (Sanz Gómez, 2016).

5. En este sentido, la Institución «Fernando el Católico» de Zaragoza ha jugado un importante papel al encargarse de la edición facsímil de los dos tratados teóricos de Nassarre y al elegir el nombre de «Nassarre» para su revista de musicología, que desde su fundación en 1975 se ha convertido en uno de los testimonios más reputados para conocer la música de aquella época.

6. En lo que respecta a la reconstrucción de la biografía de Nassarre, los trabajos más recientes y actualizados, que incluyen una revisión de la bibliografía anterior y que seguimos en estas páginas, vuelven a ser los de Álvaro Zaldívar Gracia (2006) y Juan José Carreras (2000).

dicionalmente por la musicología decimonónica a partir de Saldoni pero que los estudios más recientes han descartado.[7] Asimismo, tenemos noticia de que fue ciego de nacimiento, al igual que otros músicos ilustres anteriores, como el organista Antonio de Cabezón o el tratadista Francisco Salinas. Esta circunstancia ha propiciado tanto la admiración por su ingente trabajo como las burlas por parte de sus detractores más crueles. Sirvan como ejemplo de este último punto las irónicas —y habitualmente citadas— palabras de su principal crítico, el jesuita Antonio Eximeno, quien lo describía como «organista de nacimiento y ciego de profesión».

Gracias a las declaraciones de su condiscípulo Diego de Xáraba y Bruna[8] en la censura escrita para la edición de 1700 de *Fragmentos músicos*, sabemos que estudió con el famoso organista y compositor Pablo Bruna.[9] Sabemos también que antes de 1683, fecha de la publicación de la primera edición de *Fragmentos músicos*, debió de profesar como franciscano, pues en ella ya se hace referencia a su pertenencia a dicha orden. Además, ocupó durante más de cuatro décadas el puesto de organista en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza, al que accedió en 1683.

De lo que no cabe duda es de que debe su fama principalmente a su labor como tratadista, trabajo que dio como fruto dos obras de gran prestigio entre sus contemporáneos y en las siguientes generaciones. La primera en aparecer fue *Fragmentos músicos*, de cuyo análisis se ocupa este trabajo. Se trata de un tratado teórico, un manual de práctica y teoría musical escrito en forma de diálogo y dividido en cuatro tratados que abordan, respectivamente, el canto llano, el canto de órgano, el contrapunto y la composición, y las especies disonantes.

El éxito alcanzado con este tratado favoreció que Nassarre pudiera llevar a la imprenta su obra más ambiciosa, el tratado de teoría musical de carácter enciclopédico titulado *Escuela música según la práctica moderna*. Editado en dos

7. Carreras señala lo siguiente: «La fecha de nacimiento que tradicionalmente se ha venido dando (11 de marzo de 1664) es dudosa, ya que significaría que el autor de la primera edición de los *Fragmentos músicos* (1683) tendría solo 19 años de edad. El dato proviene del diccionario de Saldoni (1868-81), que a su vez lo recoge de fuentes tan poco fiables como el *Calendario musical* (1859-60) publicado en Barcelona por M. Soriano Fuertes y un artículo del diario *El Metrónomo* (11-I-1863). Saldoni cita igualmente unos apuntes biográficos aparecidos en la revista *El Pasatiempo Musical*» (2000: 981-983).

8. Diego de Xáraba y Bruna (h. 1650-1716) fue sobrino y discípulo de Pablo Bruna, además de compañero de Nassarre. Desempeñó el cargo de maestro de capilla del Pilar de Zaragoza y más tarde, en Madrid, el de organista de la Capilla Real. Durante su estancia en la Corte firmó la aprobación de la edición de 1700 de los *Fragmentos músicos* de Nassarre (González Marín, 1999: 739-740).

9. Además de ser conocido por sus composiciones para órgano y por su importante actividad docente, se ha considerado a Pablo Bruna (Zaragoza, 1611-1679) como una de las grandes figuras del órgano en España. Nació y vivió toda su vida en Daroca (Aragón), donde ocupó el puesto de maestro de capilla de la colegiata de la ciudad. Ciego, al igual que Nassarre, esta minusvalía le valió el sobrenombre de «El ciego de Daroca» (González Marín, 1999: 737-739).

partes, cada una con cuatro libros que en total suman más de mil páginas, en él se explica detalladamente y con numerosos ejemplos prácticos todo el saber musical de su tiempo. Tradicionalmente esta obra ha concentrado el interés de los estudiosos hasta el punto de que solo recientemente su tratado anterior ha dejado de considerarse una mera síntesis previa, redactada a modo de ensayo preparatorio. Sin embargo, el estudio detenido de *Fragmentos músicos* permite entender esta obra como un tratado con valor y personalidad propios, con un contenido y forma que lo distinguen claramente de *Escuela música*, a pesar de las numerosas referencias que se hacen de ese futuro trabajo que acabaría por imprimirse más de veinte años después.

En cuanto a la faceta como compositor de Nassarre, es cierto que se ha visto oscurecida por lo escaso de su obra conservada, sobre todo si lo comparamos con otros autores coetáneos.[10] No ha sido así en lo que concierne a su actividad como maestro, pues su preocupación por diversas cuestiones didácticas y su labor docente han quedado probadas a través de sus escritos teóricos y de los testimonios de agradecimiento de algunos de sus discípulos más ilustres, como Joaquín Martínez de la Roca, organista del Pilar de Zaragoza, o Juan Francisco de Sayas, organista de la catedral de Tarazona.

Volvemos a encontrar discrepancias al determinar la fecha de su muerte. De nuevo la ausencia de datos concretos ha llevado a los diferentes biógrafos al campo de la especulación. Si bien Higinio Anglés la había situado en 1724, los testimonios hallados por Javier Suárez-Pajares en la catedral de Sigüenza revelan que en el año 1726 Nassarre aún seguía en activo.[11] Partiendo de estos datos y apoyándose en la esperanza media de vida de la época y en la ausencia de noticias posteriores, Álvaro Zaldívar la sitúa en torno a 1730, pues estima que sería extraño que después ese año el franciscano pudiera seguir con vida.

Para situar las aportaciones de Nassarre en la historia de la teoría musical hispana resulta de ayuda recurrir a las palabras de López-Calo, quien explica que el siglo XVI español fue testigo del nacimiento de una tradición de tratadistas musicales de alcance universal entre los que destacan los nombres de Domingo Marcos Durán, Bartolomé Ramos de Pareja, Juan Bermudo o Francisco de Salinas, por citar solo algunos de los más influyentes (López-Calo 1983: 225-252).

10. Según afirma Zaldívar Gracia (2005: V y 2009: 354-357), nos han llegado únicamente las siguientes composiciones: un villancico policoral a siete voces titulado *Arde en incendio de amor*, fechado en torno a 1686, inédito y conservado en la Biblioteca de Cataluña; tres tocatas para órgano, sin fechar, inéditas y transcritas modernamente por José María Llorens; y dos versos para el Sanctus y un tiento a cuatro partido de mano derecha para órgano, sin fechar, inéditos, procedentes de la catedral de Astorga y transcritos modernamente por José María Álvarez.

11. Carreras dice: «El canónigo Latassa en su *Biblioteca nueva de autores aragoneses* (Pamplona, 1798-1802) cita como año de su muerte 1730 y lo considera natural de Zaragoza. […] La fecha de muerte de 1724 dada por el diccionario de Anglés y Pena es errónea según se demuestra por un informe inédito del propio Nassarre, fechado en Zaragoza el 1 de septiembre de 1726 y hallado por J. Suárez en la catedral de Sigüenza» (2000: 981-983).

Esta rica tradición tuvo continuidad en el siglo XVII, aunque con características algo distintas: la nómina de autores descendió y en contraposición a los de los siglos XV y XVI, que solían ser más breves, sus tratados cobraron enormes dimensiones y lograron ejercer un influjo mayor en las generaciones posteriores.

En el siglo XVII y dentro del ámbito hispánico encontramos las grandes síntesis enciclopédicas de tres autores fundamentales —*El Melopeo y maestro* (Nápoles, 1613) de Pedro Cerone, Andrés Lorente con *El porqué de la música* (Alcalá de Henares, 1672) y el propio Nassarre—, junto con la continuación de la tradición renacentista de los pequeños manuales prácticos. De hecho, las dos obras teóricas de Nassarre se inscriben perfectamente dentro de estas dos categorías: *Escuela música* como tratado enciclopédico y *Fragmentos músicos* como pequeño manual práctico.

Juan José Carreras resume de este modo el lugar que ocupa la obra de Nassarre en la historia de la teoría musical española:

> La posición de Nassarre en la teoría hispana de su tiempo puede caracterizarse como deudora de un concepto racionalista, de argumentación escolástica de la realidad musical. Este concepto responde a un medio clerical jerarquizado y cerrado como era el de los maestros y organistas de las capillas catedralicias de su tiempo. El paradigma teórico de este medio se inscribe en un concepto de composición musical determinado por reglas demostrables racionalmente y apoyadas en el principio de autoridad, presente en el nutrido aparato de citas de la patrística y de las fuentes paganas a las que hace referencia, además de una continua referencia a los tópicos aristotélicos de la literatura teológica tradicional hispana. (Carreras 2000: 981-983)

Sí parece cierto que Nassarre, llevado de su afán enciclopédico, se ocupó de recoger todas las teorías clásicas de los tratadistas precedentes, incluyendo aquellas que los teóricos especulativos fueron creando durante siglos. Estas teorías, heredadas de la tradición boeciana y la Edad Media, fueron las que cimentaron la crítica y sátira ilustrada del jesuita Eximeno, principal detractor de Nassarre y responsable de haber sembrado el germen de la leyenda negra que se acabaría creando en torno a su figura. Lo cierto es que no es extraño que, al evolucionar el gusto artístico y dentro de una mentalidad neoclásica, Eximeno criticase una obra que contradecía los principios de las nuevas orientaciones estilísticas. Sobre todo porque el jesuita debió observar cómo la teoría de Nassarre continuaba ejerciendo un peso importante en la formación de los músicos ligados al ámbito eclesiástico. Con todo, y tal y como dice León Tello, si Eximeno hubiera leído la obra con mayor detenimiento, habría podido apreciar «la formulación de principios sensualistas, que no hubiera tenido problema en suscribir» (León Tello 1974: 89-161).

En cualquier caso parece innegable que los tratados de Nassarre constituyeron una auténtica enciclopedia del saber musical de la España de su tiempo (León Tello 1974: 89-161). Y si en el momento de su recepción resultaron algo desfasados, fue debido al largo lapso de años transcurrido desde que los escribió hasta que pudo publicarlos y a los cambios que la música había experimentado

en ese tiempo. Sin embargo, hoy no cabe duda de que ambas obras suponen una fuente valiosísima de información para conocer la música barroca española desde todos sus ángulos.

Como síntesis de las aportaciones de Nassarre a la teoría musical, volvemos ahora a citar a Juan José Carreras:

> Se ha subrayado con justicia el interés de muchos aspectos de la obra de Nassarre, su minuciosa descripción del sistema modal y sus transposiciones, en lo que coincide en lo sustancial con la práctica italiana de la época; su completa descripción de los aspectos de la composición policoral o sus interesantes indicaciones acerca de los géneros compositivos ibéricos a finales del siglo XVII. Igualmente, las precisiones que se dan acerca de los instrumentos y su construcción, especialmente del órgano y del arpa, constituyen una fuente de gran interés para los organólogos. (Carreras 2000: 981-983)

En definitiva, la obra teórica de Nassarre desarrolla extensamente toda la estética y teoría musical antigua y moderna, mostrando tanto la técnica vigente en su época como el conjunto de elementos propios de la doctrina tradicional de la música europea. Y, si como ya se ha dicho, para las cuestiones especulativas aparece adscrito a las tesis clásicas, para el estudio de cuestiones prácticas y de la actualidad de su época resulta una fuente novedosa y de enorme interés.

La difusión editorial de *Fragmentos músicos*

No cabe duda de que el estudio material de los testimonios conservados de un texto constituye un paso previo ineludible en la reconstrucción del proceso editorial de una obra y de la historia de su transmisión. La realización de estas tareas, a su vez, resulta imprescindible antes de abordar la edición crítica de cualquier texto. Y aunque esta parece la única manera de garantizar la fiabilidad de su tratamiento y alcanzar el rigor científico que el trabajo ecdótico y filológico demanda, los musicólogos que hasta ahora se han ocupado del estudio de la obra del franciscano aragonés han desatendido estos aspectos, quizá por haber sido asociados tradicionalmente al ámbito de la filología, y más concretamente al de la bibliografía material.

Esta nueva aproximación a la obra de Nassarre se propone tomar como punto de partida el análisis puramente material de los testimonios, que ya quedó plasmado en las noticias analíticas o tipobibliográficas de las dos ediciones del texto —es decir, en la propuesta de *ideal copy* elaborada de acuerdo a los principios de la bibliografía literaria y material a partir del cotejo directo de varios ejemplares—.[12] La perspectiva aportada por la *textual bibliography* ha permitido

12. Las noticias analíticas o tipobibliográficas de las dos ediciones de *Fragmentos músicos* se encuentran incluidas en el registro correspondiente con el que cuenta la base de datos y biblioteca digital *Dialogyca BDDH*. Véase Sanz Gómez (2016).

aplicar los aspectos revelados por el análisis tipobibliográfico al estudio literario de la obra de Nassarre. De este modo, la interpretación de estas dos descripciones y su contextualización en la imprenta de su tiempo han hecho posible extraer una serie de conclusiones relativas a las circunstancias de difusión editorial de la obra.

En su capítulo dedicado a la contextualización de *Fragmentos músicos* en la imprenta de su tiempo, Álvaro Zaldívar Gracia sitúa su publicación en una peculiar y favorable coyuntura:

> […] en esos años en torno a 1700, las imprentas españolas dieron a la luz una selecta nómina de trabajos musicales de relevante interés: no sólo por manifestarse en ellos, como en otras parcelas del quehacer artístico, un cierto cambio de gusto acarreado por ese tránsito dinástico [cambio de dinastía: de la Casa de Austria a los Borbones], sino porque también, en lo más propiamente técnico-compositivo, esas décadas de entre siglos estaban siendo decisivas para la constitución definitiva del nuevo lenguaje musical que el barroco tardío entregaría al clasicismo para, a su vez, ser fundamento de esa vertebración sonora romántica —la armonía tonal— hegemónica hasta las vanguardias históricas del temprano siglo xx… (Zaldívar Gracia 2006: 53)

Así pues, Nassarre publicó sus dos tratados teóricos en una época de excepcional actividad musical, al mismo tiempo que otros autores tan influyentes como Gaspar Sanz, Francisco Guerau, Andrés Lorente, José de Torres —editor de Nassarre—, Diego Fernández de Huete, Antonio de la Cruz Brocarte o Santiago de Murcia.

En cuanto a la obra estudiada, su primera edición vio la luz, con el título de *Fragmentos músicos. Reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, en la imprenta zaragozana de Tomás Gaspar Martínez el año de 1683. Esta primera edición, más modesta que la segunda, se imprimió en formato octavo, sin ejemplos musicales y dividida en tres tratados que abordaban, respectivamente, la teoría sobre el canto llano, el canto de órgano y el contrapunto, y la composición.

La interpretación de su descripción tipobibliográfica permite advertir que no presenta los preliminares legales al uso. Se trata, pues, de una «edición ilegal», esto es, aquella que no cumple «los requisitos de la legislación de imprenta vigente en la época y el país donde se llevó a cabo» (Moll 2011). Y si bien contó con las aprobaciones necesarias para obtener la licencia otorgada por su propia orden religiosa, no presenta todas las licencias legales estipuladas. Estamos, por tanto, ante una «edición sin licencias», definida por Jaime Moll como aquella «realizada sin las licencias legalmente exigidas, figurando los datos auténticos de ciudad, impresor, editor —si lo tiene declarado— y año». Tal y como señala el citado autor, estas ediciones «habitualmente se producen en momentos de menor control administrativo, en lugares alejados de los centros de la Administración, etc.».

A la vista de estos datos, podemos inferir que esta primera edición se concibió probablemente como libro de uso interno para la orden y su circuito musical

dentro del ámbito de la ciudad de Zaragoza, quizá como material didáctico para sus músicos. De ahí que se publicara en una edición muy modesta, de pequeño formato y de tirada escasa —lo cual se deduce del exiguo número de ejemplares que se han podido localizar, solo dos, frente a los 21 de la segunda edición—. Si bien no sabemos a ciencia cierta quién la costeó, la posibilidad de que Nassarre o su propia orden religiosa hicieran el encargo a la imprenta zaragozana de Tomás Gaspar Martínez —que según parece no disponía de tipografía musical—[13] resulta bastante plausible.

El éxito cosechado y el interés del músico e impresor José de Torres permitieron que en el año 1700 una segunda edición en formato cuarto, aumentada y más cuidada, se imprimiera en la Imprenta Real de Música de Madrid con una portada que rezaba: *Fragmentos músicos repartidos en cuatro tratados. En que se hallan reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición. Y ahora nuevamente añadido el último tratado por el mismo autor, y juntamente ejemplificados con los caracteres músicos de que carecía*. Como se advierte ya en el título, esta segunda edición incorporaba un cuarto tratado, mucho más extenso que los anteriores, que describía con detenimiento la cuestión de las especies disonantes, punto especialmente conflictivo para la teoría musical relativa a la práctica del contrapunto y la composición. Además, añadía ejemplos musicales que se intercalaron a lo largo de todo el texto.

La labor de su impresor y editor literario José de Torres (c. 1670-1738) —además maestro de capilla, organista y teórico— fue clave para que la obra de Nassarre pudiera disfrutar de esta segunda difusión impresa. Cabe mencionar en este punto la importancia que su figura adquirió en aquel momento para la imprenta musical española. Movido de un afán pedagógico, en 1699 José de Torres creó en Madrid la primera imprenta existente en España especializada en música, en donde se propuso publicar los mejores tratados musicales, que tradicionalmente se venían editando en el extranjero, además de partituras diversas (Lolo 2000: 409-412). Su proximidad con la monarquía le permitió obtener el favor de Felipe V, de manera que su negocio pasó a denominarse Imprenta Real de Música e incorporó todas las innovaciones de la época en el ámbito de la impresión de música. En 1719, a través de una Real Cédula, recibió el privilegio de importar todo el papel necesario libre de impuestos. Este trato preferente hizo posible la publicación de buena parte de los tratados musicales más relevantes de la época, entre los que destacan no solo *Fragmentos músicos* de Nassarre, sino también las dos ediciones de sus *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, *Compendio numeroso de cifras armónicas* de Diego Fernández de Huete (1702, 1704), *Curiosidades del canto llano* de Jorge de Guzmán (1709)

13. Deducimos que la imprenta de Tomás Gaspar Martínez no contaba con tipografía musical pues en Delgado Casado (1996: nº 547) no se hace mención de ello y, siendo esta una posesión rara y valiosa en la época, dudamos que el dato pueda haber pasado desapercibido.

o *Principios universales de la música* de Pedro Ulloa (1717), entre otros. En la Imprenta Real Musical se publicaron también partituras de músicos españoles y algunas obras francesas, haciéndose eco de la música que se realizaba en la corte. La muerte de José de Torres en 1738 trajo el final de la imprenta y editorial musical, pues aunque esta siguió funcionando en manos de otros propietarios, lo hizo sin mantener su especialización.

La noticia tipobibliográfica de esta segunda edición atestigua que el libro obtuvo no solo todas las licencias necesarias para convertirse en una edición perfectamente ajustada a la legalidad, sino además un privilegio de publicación por diez años concedido a José de Torres. De la primera conserva únicamente el prólogo al lector y la licencia de la orden, no así las dos aprobaciones previas a la concesión de esta última. El resto de paratextos se solicitaron específicamente para esta edición.

La revisión de estos paratextos permite advertir la presencia de los nombres de algunas figuras relevantes del mundo musical de la época que de una u otra manera estuvieron vinculadas con su publicación. Uno de ellos es el ya mencionado José de Torres, editor literario, costeador y propietario de la imprenta, que debió de ejercer como nexo entre todas estas personalidades y se ocupó de solicitar las licencias pertinentes y el privilegio, además de escribir de su propia pluma la dedicatoria a su discípulo don Manuel de Silva y Mendoza, hermano del Duque de Pastrana y del Infantado. Diego Verdugo, otro músico influyente por su condición de maestro de capilla y catedrático de música de la Universidad de Salamanca, aparece como firmante de la censura. Asimismo, vemos que José de Torres solicitó una aprobación a Diego de Xaraba y Bruna, organista principal de la Capilla Real y maestro de clavicordio de la Reina. El vínculo entre José de Torres y Diego de Xaraba y Bruna es de sobra conocido, pues ambos pertenecieron, junto con el propio Nassarre y el hermano de Diego, Francisco, a la escuela zaragozana de organistas de Daroca. Esta tuvo como maestro al insigne Pablo Bruna, tío de Diego y Francisco y mentor indiscutible de Nassarre.

En este entramado de vínculos personales previos podría encontrarse la explicación a que José de Torres decidiese invertir en el proyecto de esta reedición ampliada de los *Fragmentos músicos* de su colega y paisano Pablo Nassarre. Y si fue, como parece, una edición exitosa, suponemos que en parte se debió al cuidado y medios empleados en su elaboración. Se amplió, se introdujeron los numerosos ejemplos musicales de que consta, el formato se aumentó a cuarto y su tirada y difusión debieron de ser sin duda mayores si nos atenemos al número de ejemplares que por el momento se han logrado localizar —21 frente a los dos de la primera edición—.

FRAGMENTOS
MUSICOS,
REPARTIDOS
EN QUATRO TRATADOS.
EN QUE SE HALLAN REGLAS generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion.
COMPUESTOS
POR Fr. PABLO NASSARRE, RELIGIOSO de la Regular Observancia de N. Serafico P. S. Francisco, y Organista en su Real Convento de la Ciudad de Zaragoça. Y aora nuevamente añadido el vltimo tratado por el mismo Autor; y juntamente exemplificados con los Caracteres Musicos de que carecia.
SACALOS A LUZ, Y LOS DEDICA
Al Excelentissimo Señor Don Manuel de Silva y Mendoza, D. Joseph de Torres, Organista Principal de la Real Capilla de su Magestad.
CON PRIVILEGIO, EN MADRID:
En su Imprenta de MUSICA. Año de 1700.

Figura 1.
Portada del ejemplar BH FLL 27042 de la Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» de la Universidad Complutense de Madrid perteneciente a la segunda edición de *Fragmentos músicos,* impresa en el año 1700 por José de Torres en la Imprenta Real de Música de Madrid.

Introducción al estudio literario de *Fragmentos músicos:* el estudio interdisciplinar de un género híbrido

Los especialistas en el estudio del diálogo como género literario coinciden en subrayar la diferencia entre el diálogo como técnica o procedimiento de expresión formal, la figura retórica del dialogismo o *sermocinatio* y el diálogo como género literario autónomo con tradición y poética propias.[14] Dentro de esta última acepción, el diálogo es un género clásico cuya tradición se remonta a la Antigüedad grecolatina, si bien el cruce de turnos de palabra,

14. Para más información sobre la polisemia del término «diálogo» véase Vian Herrero (2001: 143-155). La caracterización del género que se expone de manera sintética en este epígrafe sigue fundamentementalmente los trabajos citados de esta autora (Vian Herrero 1988, 2001 y 2010) y de Jesús Gómez (2000 y 2015).

como forma primaria de comunicación, ha existido desde las civilizaciones más antiguas.

Conviene recordar, por tanto, que el Renacimiento no asistió a un nacimiento espontáneo del diálogo, sino que heredó una larga y heterogénea tradición, aportando así gran variedad de modelos. Lo que sí parece innegable, y así lo atestiguan los numerosos estudios aparecidos, es que en esta época se dieron las condiciones para que el género experimentara una renovación y auge importantes.[15] Durante el siglo XVII la producción de diálogos continuó, si bien experimentó cambios evidentes como consecuencia de la conjunción de una serie de factores históricos, culturales y literarios que propiciaron lo que Jesús Gómez ha denominado «la crisis del diálogo barroco» (2015: 17-40).

El diálogo-género se encuadra dentro de la literatura didáctica y la prosa de ideas, y es en ese sentido en el que «expone no solo un razonamiento, sino una enseñanza transmitida de modo más agradable y didáctico, por medio del intercambio de preguntas y respuestas entre los interlocutores» (Gómez 2000: 20). Este siempre ha imitado las formas de la enseñanza oral, y de hecho la relación entre enseñanza y diálogo se ha mantenido desde la Antigüedad. Vian Herrrero lo explica de este modo:

> Los objetivos principales del diálogo hispánico durante los siglos XV, XVI y XVII, si nos atenemos a las declaraciones autoriales, son el entretenimiento y la enseñanza a través de una forma influyente y de abolengo clásico o patrístico, que convierte los temas abstrusos y las materias difíciles en comprensibles y agradables gracias al empleo de técnicas decididamente ficticias: el retrato verosímil de personajes o situaciones comunicativas y el tono de una conversación familiar. Es una época que confía en sus procedimientos de pensar y en su eficacia ética para censurar y enseñar. Si la enseñanza y el provecho son consustanciales a un género que tiene por vocación transmitir y confrontar ideas, para que aquellos sean plenos han de unirse a la variedad y veracidad de las historias, o incluso a la fantasía desbocada cuya credibilidad solo hace lícita la tradición, a la amenidad y el deleite. (Vian Herrero 2010: CXXV)

Además, se caracteriza frente al tratado científico por la individualización del pensamiento, atribuido a los interlocutores de manera directa. Precisamente una de sus peculiaridades fundamentales consiste en superar la sequedad expositiva al personificar la argumentación en unos personajes que son retratados de acuerdo con unas determinadas circunstancias temporales y espaciales. Esto constituye lo que se ha denominado «ficción conversacional» o «*mimesis* conversacional», términos que aluden a los procedimientos utilizados por los autores, a modo de estrategia de seducción y entretenimiento, para crear la impresión de familiaridad de una conversación real que transcurriría en el espacio y tiempo del receptor.

15. Como advierte Vian Herrero (2010: CXXII), en la actualidad los estudios hispánicos sobre diálogo renacentista están muy avanzados, incluso más que en las restantes ramas occidentales.

La esencia del género se fundamenta en una estructura argumentativa que, a través de su presentación en forma dramática, une contenido dialéctico con forma retórica. Esta argumentación es a su vez interactiva, los interlocutores cooperan y compiten en un intercambio recíproco y orientado a un fin común, para lo cual se adopta una forma de representación consistente en la transcripción de una supuesta conversación real. Así lo explica Vian Herrero:

> Son las dos disciplinas ocupadas de enseñar cómo persuadir a otros —la dialéctica (concentrada en el arte o técnica de razonar) y la retórica (entendida como la exploración de significados verbales, emocionales y de representación)—, encarnadas como mínimo en dos interlocutores —o uno desdoblado— unidos por un objetivo común, las que permiten recorrer el camino hasta resolver el problema planteado en una argumentación dialógica renacentista o de cualquier otro periodo. Esa peculiar estructura, esa argumentación conversada orientada a un fin, puede recrear —o decir que lo hace— una discusión acontecida en la realidad o bien mimetizar un referente puramente fantástico, igualmente 'representado' y sometido a debate. (Vian Herrero 2010: XVI)

Los tratadistas del Renacimiento subrayaban en la definición del género su carácter híbrido entre la filosofía y la literatura. Este hibridismo se refleja en la formulación acuñada por Torcuato Tasso sobre el diálogo como *imitazione di ragionamento*, esto es, literatura en la medida en que la mímesis o la imitación pertenecen a la poética, y filosofía por la evidente vinculación que el razonamiento guarda con la retórica y la dialéctica.

Es precisamente este carácter híbrido del género lo que ha sembrado dudas a la hora de encauzar el estudio de textos concretos. En la actualidad, la tendencia habitual a establecer una separación tajante entre el discurso científico-teórico y el literario ha llevado en muchas ocasiones a pasar por alto que el primero puede muy bien —y de hecho lo hace— recurrir al empleo de estrategias discursivas asociadas habitualmente al lenguaje literario. Es más, la diversa presencia de elementos literarios en estos textos ha creado confusión a la hora de enfrentarse a su análisis, obstaculizando su consideración como obras literarias y no solo como tratados teóricos, o viceversa. Esta es también la razón por la que algunos especialistas han reivindicado la necesidad de un estudio interdisciplinar y no excluyente que se aproxime a estos textos desde una doble perspectiva: por un lado la filológica en tanto que recurren al empleo de recursos literarios para comunicar sus contenidos, pero también, y por otro lado, desde el ámbito del tema o contenidos que abordan. Es en este sentido en el que parece pertinente completar el trabajo sobre *Fragmentos músicos* hecho hasta la fecha por los musicólogos, quienes han prestado atención al contenido teórico-musical del texto desatendiendo, sin embargo, la forma y recursos literarios escogidos por el autor para su presentación.

Un diálogo-catecismo musical del siglo XVII

Antes de iniciar el análisis de algunas de las estrategias discursivas y recursos literarios presentes en este tratado dialogado, convendría señalar algunas cuestiones que, aun sin ser abordadas con la profundidad que merecerían, es preciso al menos mencionar para contextualizar mínimamente la obra en su momento histórico y tradición literaria.

Se trata, en primer lugar, de un diálogo escrito durante la segunda mitad del siglo XVII, prácticamente en el cambio de siglo. Como ha explicado Jesús Gómez, debido a la conjunción de diversos factores la crítica ha desatendido sistemáticamente el estudio de los diálogos posteriores al Renacimiento. Sin embargo, el género continuó practicándose, en evolución desde los modelos renacentistas anteriores, si bien un complejo entramado de circunstancias históricas, culturales y literarias determinó que fuera desbancado, en proporción, frente a otros géneros pertenecientes a la prosa de ideas.[16]

Las tradiciones literarias del sueño y la sátira menipea propiciaron el desplazamiento del diálogo de su lugar privilegiado dentro de «un proceso renovador con respecto a la poética clasicista en la que, teóricamente al menos, el predominio de la *imitatio* literaria y del *ars poetica* va cediendo ante la progresiva valoración de la *inventio* y del *ingenium* exacerbada durante el barroco» (Gómez 2015: 38). Entre las circunstancias que influyeron en esta crisis Jesús Gómez menciona el desarrollo de nuevos métodos de conocimiento frente al aristotelismo tradicional o el cambio en la representación de los modelos de comportamiento.

En cualquier caso, los autores del siglo XVII continuaron escogiendo el diálogo para dar forma a sus obras. Ejemplo de ello es la obra de Nassarre, que no parece precisamente ajustarse a las tendencias enumeradas como más representativas del giro que el género tomará en este período: finalidad polémica, hibridismo genérico debido al influjo ejercido por la sátira menipea, propósito de crítica, espíritu polémico, carácter contradictorio de la argumentación, etc. El caso de *Fragmentos músicos* permite pensar que en realidad el Barroco, de manera análoga a lo sucedido en el Renacimiento con respecto a la Edad Media, heredó de las tradiciones previas una pluralidad de modelos que, más o menos condicionados por las tendencias imperantes, permanecieron vigentes.

---

16. «En función de la complejidad de los factores que condicionan la trayectoria del diálogo dentro de la época barroca: desde las circunstancias histórico-políticas, como la crisis de 1635-1640, a las culturales y científicas, tras el cambio de paradigma epistemológico, estamos en mejores condiciones para considerar las causas artísticas que explican su crisis, o decadencia a la que se refería Alberto Blecua. No se trata únicamente de la desventajosa comparación con otros géneros literarios triunfantes y más o menos novedosos en la época (comedia nueva, narrativa cortesana, poesía gongorina), sino de las imbricaciones que se producen entre la escritura dialógica y otras variedades de la mimesis literaria asociadas a la prosa de ideas» (Gómez 2015: 37).

En segundo lugar, se trata de un diálogo que se ajusta al esquema formal del diálogo-catecismo, modelo que hunde sus raíces en la tradición grecorromana y configura una fórmula que se revitaliza en el siglo XVI. Se construye a partir del esquema básico de discípulo que pregunta y maestro que responde y explica la doctrina. Quedan por tanto patentes su planteamiento elemental y el propósito dogmático.[17] Como explica Jesús Gómez, esta estructura es la preferida por los diálogos de tema religioso y también de enseñanza de lenguas, lo cual podría conectarse, quizá, con la posibilidad —bastante probable— de que fray Pablo conociera y se encontrara cómodo adoptando esta formulación para una obra que concibió desde el inicio como un manual eminentemente pedagógico y práctico. De hecho, los manuales elementales de instrucción religiosa proliferaron notablemente a partir del siglo XVI y se utilizaron para facilitar la comprensión del texto y su eventual memorización. Aunque algunos autores reformistas del XVI rechazaban la sucesión mecánica de preguntas y respuestas para la elaboración de sus catecismos dialogados, finalmente dicho rechazo resultaba proporcionalmente minoritario. Esta fórmula podía resultar aún más empobrecida en ciertos casos, llegando casi al formulario, construido mediante la repetición de preguntas y respuestas.[18] En cualquier caso, y conectando de nuevo con el debate musicológico que enfrenta a aquellos que denostan a Nassarre por ultraconservador y a los que lo rehabilitan como teórico «moderno» para su época, como se verá más adelante la adopción de este modelo habría estado condicionada por la serie de estrategias discursivas y recursos expresivos que esta fórmula ponía al servicio de una óptima transmisión del conocimiento, y no tanto porque pudiera presuponer una visión conservadora de los contenidos musicales expuestos.

Por último, se trata de un diálogo de tema musical, o mejor dicho, sobre teoría y práctica musical, en el que se aprovecha la técnica dialógica para transmitir un conocimiento artístico-profesional altamente especializado. Aunque se ha señalado que la variedad formal de los diálogos hace de su estudio y ordenación temáticos una tarea no del todo productiva, en este caso no podemos dejar de llamar la atención sobre la existencia de toda una línea de fuerte carácter

17. Sobre el modelo dialógico del catecismo véase Gómez (2000: 53-64).

18. Así lo explica Vian Herrero: «Las dos estructuras básicas de los diálogos (combinables entre sí y con distintos grados de complejidad en cada una) son la magistral o pedagógica —probablemente la dominante— y la polémica o erística. La primera requiere interlocutores desiguales en sabiduría y a veces en nivel social; se presenta un proceso de aprendizaje en el que un discípulo adquiere de forma pausada el saber de un maestro: el mecanismo motor son sus preguntas —que van de la fórmula más rígida del catecismo a otras más elaboradas, dependiendo de la calidad del discípulo—; […] En cuanto a los catecismos, las preguntas pueden ser del discípulo (para permitir explayarse al maestro) o del sabio (para tomar la lección al alumno); en ambos casos, partiendo de un planteamiento siempre didáctico, con un maestro siempre omnímodo y un discípulo contentadizo, suelen ser más o menos mecánicas —hay excepciones entre algunos catecismos reformistas—. El punto de vista del autor suele proyectarse en la voz magisterial, aunque excepcionalmente puede no hacerlo, o no en exclusiva» (2010: CXXXVI).

utilitario e instrumental cuyos textos se conciben como herramienta pedagógica para enseñar materias concretas, en algunos casos muy especializadas. Existe de este modo toda una tradición de diálogos a modo de manual de conversación —herederos de la fórmula de los coloquios escolares— y también de otros diálogos técnicos de fuerte carácter profesional, como aquellos que versan sobre medicina, asuntos militares, enseñanza de lenguas, matemática, caza, gramática…

A pesar de que los repertorios y estudios especializados en diálogo hispánico no registran una tradición de obras pedagógicas de este tipo dedicadas a la transmisión de conocimientos sobre teoría y práctica musical, el caso de *Fragmentos músicos* permite conjeturar la posible existencia de otros textos de análogas características. Una primera búsqueda en el CCPBE y en los catálogos de algunas de las principales bibliotecas españolas no ha arrojado resultados alentadores al respecto —con excepción de algunos métodos dialogados de enseñanza musical del siglo XVIII en adelante—, pero sería prematuro descartar esta posibilidad antes de ampliar el campo de búsqueda y refinar sus criterios. Es más, si nos atenemos, por ejemplo, al caso de Italia, que sí cuenta con una tradición de diálogo renacentista de tema musical conocida, se podría pensar que hay motivos para persistir en la búsqueda dentro del ámbito hispánico.

Estrategias discursivas y recursos expresivos en un caso límite entre el tratado y el diálogo

Nassarre decidió disponer los contenidos de su primera obra en forma de preguntas y respuestas entre un maestro y su discípulo. Esta forma de organizar su discurso, el empleo de esta técnica literaria en lugar de la prosa tratadística en tercera persona que escogió para su segunda y monumental obra, responde necesariamente al propósito con el que *Fragmentos músicos* se concibió, es decir, guarda relación con el público al que se dirigía y con el deseo del autor de garantizar una óptima recepción de los contenidos que pretendía transmitir.

Partiendo de estos presupuestos, a continuación se propone un análisis de los recursos propios del género dialógico presentes en el texto, de la función que estos cumplen en relación con la intención con la que pudo componerse la obra y de cómo conviven con otros recursos de tipo tratadístico. Todo ello llevará a descubrir un caso límite entre el diálogo y el tratado que evidencia la heterogeneidad y el hibridismo de este género, poniéndonos a su vez sobre aviso acerca de la necesidad de continuar estudiando casos concretos que nos permitan conocer mejor, y sin necesidad de establecer etiquetas excluyentes y definitivas, la evolución y derivaciones de este género en nuestra historia literaria.

De la ficción conversacional al tratado

Es evidente que Nassarre utilizó la técnica del diálogo para disponer el contenido de su obra. Pero no sería exacto limitarse a entender esta disposición como el mero

empleo de un recurso literario. Esta técnica aparece acompañada de otra serie de elementos propios del diálogo-género, como son una mímesis conversacional que, por leve que resulte en este caso, actúa como «envoltura del proceso lógico-dialéctico al que va a asistir el lector y del que debe salir convencido» (Vian Herrero 1988: 174-175), es decir, como forma externa de su estructura argumentativa.

La ficción construida en torno al proceso argumentativo de carácter interactivo que constituye el esqueleto de cualquier diálogo literario tiene como objetivo crear, a los ojos del lector, la impresión de asistir a la «transcripción de una conversación realmente acontecida» (Vian Herrero 1988: 173-175). Se trata, pues, de un proceso de *mimesis* y estilización del diálogo corriente que da lugar a una obra literaria *al modo* de una conversación real. Esta representación ilusoria plantea no pocas dificultades: el autor ha de disimular el armazón lógico y retórico de la argumentación bajo la apariencia de una charla dominada por el tono familiar, la intimidad y la fluidez propios del lenguaje conversacional. Es precisamente en este punto donde reside el valor literario del texto, donde se ponen en juego las estrategias retóricas y literarias que buscan la seducción y entretenimiento del lector. Por esta razón el estudio literario de cualquier texto dialogado precisa de un análisis de los procedimientos sustentantes de esa *mimesis* conversacional que atienda a la identificación de los recursos literarios empleados y a su función dentro del proceso argumentativo.

En la medida en que el diálogo literario logre imitar la conversación humana, habrá de reproducir las circunstancias particulares, la emotividad y la irracionalidad que caracterizan el habla de cada individuo. Existen varios procedimientos para llevar a cabo esta caracterización, algunos de ellos tomados de otros géneros, como el teatro o la novela. En cualquier caso, los personajes de los diálogos se caracterizan fundamentalmente a través de sus ideas; se retratan discutiendo o hablando de sí mismos en el contexto de la argumentación interactiva, y de este modo pueden llegar a perfilarse como verdaderos individuos y no como meras funciones dialógicas.

En cuanto a la obra que nos ocupa, se podría decir que los interlocutores de *Fragmentos músicos* sí aparecen caracterizados, si bien es cierto que esta caracterización resulta relativamente esquemática o superficial en comparación con el desarrollo que adquiere en otros textos dialógicos. Aunque no se explicita en ningún momento la condición, categoría o nombre de los personajes —las intervenciones van precedidas únicamente de las palabras «Pregunta» o «P.» y «Responde» o «R.»—, se deduce fácilmente que la voz que pregunta corresponde al interlocutor que ostenta el rol del discípulo, y que la que responde y conoce por extenso toda la materia, y al tiempo se identifica con el Nassarre autor, es la voz del maestro.

Adentrándonos ya en el análisis de recursos concretos, es posible señalar la presencia de algunas acotaciones descriptivas que aluden a los estados de ánimo y actitudes de los interlocutores.[19] Estas aportan, sobre todo, información acerca

19. Según la catalogación de procedimientos y técnicas propuesta por Vian Herrero (1988: 173-188) como método de análisis de la ficción conversacional en el diálogo, las acotaciones descrip-

de la actitud con la que encaran el intercambio docente y sobre sus deseos a través de la formulación de peticiones. Es aquí donde se revelan buena parte de los escasos datos que poseemos sobre los mismos, motivo por el cual resultan clave a la hora de su caracterización.

Vemos un ejemplo de ello al inicio del tercer capítulo del tratado tercero, en donde el discípulo se muestra dispuesto e interesado en aplicarse a la tarea a pesar del temor que despierta en él la dificultad del tema que el maestro está a punto de abordar. El impulso que le da esta actitud lo conduce a formular él mismo la pregunta que dará inicio a la exposición:

> P.- Cosa difícil me parece el contrapunto, pero no excusaré, deseoso, el trabajo para su inteligencia; por lo cual quisiera saber ¿qué cosa es?
> R.- Muchas cosas hay que saber en este contrapunto. Primeramente… (Nassarre 2005: 63)

En el siguiente fragmento del tratado cuarto es de nuevo el alumno quien expresa el deseo de conocer algo a partir de la extrañeza que le produce el ejemplo anteriormente proporcionado por el maestro:

> P.- Veo unas extrañezas practicadas en este ejemplo que me excitan deseos de investigar la causa, y así pregunto: ¿Con qué motivo desliga de la séptima en quinta, si la quinta es especie perfecta y la regla enseña que el desligar ha de ser en especie imperfecta de la falsa: por qué no desliga en tercera o sexta? (Nassarre 2005: 125)

En otras ocasiones es el maestro quien abandona por un momento el esquema formulario y se deja llevar en su respuesta —quizá al percibirse algo cuestionado— con un tono conversacional en el que caben las preguntas retóricas y se trasluce cierta emoción que podría calificarse como enojo o irritación:

> P.- ¿Pues cómo hay grandes maestros que son de la opinión que si un golpe, siendo en disonante, y suponiendo por consonante con una voz, ha de suponer con todas?
> R.- No sé qué razón se pueden tener para ello, cuando no se falta a la melodía, ni a las reglas esenciales del arte por hacer lo contrario; y si no véase la paridad. Si una voz aguarda pausas, ¿han de aguardar todas? ¿Si una voz ocupa la especie imperfecta, la han de ocupar todas? No hay razón para ello: porque como he dicho, cada una de ellas es parte distinta y solo importa que convengan en lo esencial, que es en la buena melodía a que va dirigido todo el fin de las reglas del arte. (Nassarre 2005: 126)

---

tivas serían una técnica de visualización imaginaria consistente en la introducción de comentarios que, insertos en las intervenciones de los personajes o en la voz del narrador, describen las coordenadas de tiempo y lugar en que se encuadra el diálogo y el aspecto, gestos y actitudes de los personajes. Son, por tanto, la base sobre la que se construye el marco en el que transcurre la acción dialógica. Como ejemplos de aplicación de esta técnica pueden resultar de interés los trabajos de Vian Herrero (1987) y Cantarero de Salazar (2015: 305-341), entre otros.

También lo vemos adoptar una actitud insistente al reiterar en varios momentos de la conversación la importancia que en el ejercicio de la música concede a la experiencia y la práctica como medios para alcanzar la maestría que permite dominar la preceptiva y, eventualmente, saltársela sin incurrir en errores graves. Un ejemplo de esto último lo encontramos en el capítulo décimo del tratado tercero:

> P.- ¿Cómo algunos grandes maestros suelen hacer semejantes posturas?
> R.- Los tales, por la larga experiencia que tienen de componer, aunque se salgan de tono lo saben hacer con tal primor que no se escandalice el oído; pero si un principiante lo hace, no será como debe, por falta de experiencia, y por tanto los maestros no lo deben permitir a los que aprenden. (Nassarre 2005: 95)

Hasta aquí se han señalado algunas acotaciones descriptivas del estado de ánimo y actitudes de los interlocutores que contribuyen a la caracterización de sus voces y dan cuenta de un tono algo más distendido y cercano a la oralidad. Esto mismo ocurre también en otros pasajes donde los interlocutores insertan sus opiniones personales. Encontramos un ejemplo de réplica del alumno en el siguiente fragmento, donde el discípulo expone abiertamente su opinión sobre el ejemplo anteriormente ofrecido por el maestro y se atreve, incluso, a hacer una valoración negativa de él, algo que es muy poco frecuente en el texto:

> R.- […] cuando se hace la ligadura de novena, a más de padecer con otra voz particular, padece también con el bajo, y con este no es ligadura: porque no desliga donde debe; pero no deja de serlo con la otra voz que la hace padecer, si con ella desliga bien (como puede) según se puede ver en lo que hasta aquí hemos tratado.
> P.- No me parece que el ejemplar de la novena es muy al caso: porque allí supone por octava con el bajo y es buena suposición, porque al tiempo del desligar hay octava; pero la quinta menor no puede suponer por otra especie, porque… (Nassarre 2005: 185)

En algunos momentos concretos el texto incluye ciertos giros y pasajes en los que el tono formulario y el automatismo de la pregunta-respuesta se abandonan para incluir elementos de oralidad próximos al tono distendido de la conversación. Por ejemplo, en el siguiente fragmento el maestro recurre a un refrán popular para justificar su postura excepcionalmente poco dogmática:

> P.- ¿Pues por la buena melodía no se puede permitir?
> R.- No hallo que tenga muy buena melodía (según se ve en el ejemplo) pero como lo que a unos oídos no suena sobrado bien, a otros suena mejor, no quiero tampoco condenarla: pues habrá a quien le suene bien dicha postura, y como para semejantes tendrá buena melodía podrán usarla los tales (aunque sea contravenir la regla) porque teniendo melodía perfecta dicha postura, se podrán valer del común proverbio de que **no hay regla sin excepción**. (Nassarre 2005: 178 [la negrita es mía])

Estos y otros ejemplos similares nos llevan a concluir que, si bien es imposible encontrar introspección alguna de los interlocutores en su vida y apenas se proporciona información más allá de estas funciones dialógicas claramente marcadas, el texto ofrece ciertas pistas que permiten imaginar a un discípulo aplicado, deseoso de conocer, algo impaciente incluso y desde luego incisivo y perspicaz a la hora de dirigir el torrente de preguntas a su maestro. Es de hecho él quien marca el rumbo de la exposición, pues siempre interviene en primer lugar y de esa forma sus preguntas seleccionan el tema sobre el que va a versar la explicación. Y aunque también es cierto que el maestro puede intervenir en este sentido, siempre lo hará para acotar el asunto sobre el que se dispone a hablar, organizar el desarrollo de su explicación, resumir o directamente remitir a *Escuela música,* la gran obra teórica enciclopédica de Nassarre que, si bien aún no se había impreso, se encontraba en un estadio de redacción muy avanzado.

Tenemos, por tanto, un discípulo que guía la argumentación interactiva, propone temas e incluso exige las respuestas de su maestro. Un maestro que, por su parte, tiende a la síntesis y la descripción neutra cuajada de ejemplos y remisiones a autoridades, permanece inalterable a lo largo de todo el texto y se perfila como estricto transmisor de un conocimiento que pareciera incuestionable y objetivo. No alaba ni condena las intervenciones de su discípulo, se limita a la exposición de la doctrina desde una postura imperturbable. Ambos papeles se mantienen a lo largo de toda la obra, sin exprerimentar cambios ni una evolución notable a medida que se avanza en la explicación de la materia y maestro y discípulo se internan en procesos musicales más complejos.

Esta particular caracterización de los interlocutores favorece que resulte más fácil imaginarlos como entes incorpóreos que interactúan exclusivamente a través de la palabra que como verdaderos personajes individualizados y complejos. Si a esto sumamos la inexistencia de un marco dialogal que aporte un espacio y un tiempo concretos en los que emplazar el desarrollo de la conversación[20], parece lógico que dichos interlocutores no se presten a gestos disociados de la acción dialógica. En definitiva, las limitaciones de la mímesis conversacional recreada dificultan enormemente que podamos imaginarlos como personajes que actúan más allá del estricto intercambio verbal. El intercambio adquiere de este modo un carácter atemporal y casi apersonal excepto por los roles arquetípicos de maestro y discípulo asumidos por cada uno.

20. Este diálogo carece de un marco espacio-temporal concreto. No ha sido posible señalar ninguna referencia —ya sea a través de acotaciones descriptivas o simplemente mediante adverbios de tiempo y lugar— a un eventual espacio o tiempo en los que la argumentación dialógica pudiera estar localizada. Si bien esta técnica de visualización imaginaria habría contribuido notablemente al enriquecimiento de la mimesis conversacional, desde luego no resulta estrictamente necesaria para el pacto de la conversación, y como advierte Jesús Gómez (2000), su presencia tampoco es mayoritaria en el corpus de diálogos por él estudiado. Si acaso podría señalarse la utilización de adverbios de tiempo y lugar que, a modo de deícticos, remiten a lugares anteriores o posteriores del propio texto, en una clara alusión a la condición escrita de este.

En relación con este carácter alejado de la familiaridad, fluidez y variedad de la conversación distendida se podría señalar el afán que demuestran los interlocutores y el narrador por, precisamente, evitar cualquier tipo de digresión o explicación más extensa de lo que ellos consideran necesario. La concepción del libro como manual sintético y práctico sirve como justificación a Nassarre para exponer los contenidos de manera abreviada y remitir continuamente a *Escuela música*. Estas remisiones constantes aparecen insertas en acotaciones enlazadas con la argumentación dialógica como la siguiente:[21]

> P.- Quisiera saber cómo se entiende cada uno de estos intervalos.
> R.- Pues atiende a su explicación: Semitono, es la distancia que hay entre Mi y Fa (ésta, es cantidad de cinco comas) llámase éste semitono cantable, a diferencia de otro, que se forma desde el Fa de SI al Mi del propio signo, el cual consta de cuatro comas y se llama incantable; y de muchos autores, es llamado semitono menor, y mayor el que vamos tratando (el que quisiere saber con extensión esta materia, leerá la primera parte de ESCUELA MÚSICA, que siendo Dios servido, saldrá con brevedad a la luz). (Nassarre 2005: 21)

Son frecuentes, además, las acotaciones enlazadas con la argumentación que directamente, sin remitir a *Escuela Música*, cumplen la función de cortar la exposición y resumirla, haciendo siempre mención a la condición de pequeño tratado de uso práctico del libro:

> P.- ¿Cuántos modos de contrapuntos sueltos hay?
> R.- Úsanse tantos que no es fácil reducirlos a este pequeño volumen.
> P.- Pues a lo menos quisiera saber los que más comúnmente se enseñan.
> R.- Estos son: contrapunto a semibreves, a mínimas, a semínimas, o compasillo que llaman, a compás mayor, a sexquiáltera, a sesquinona y a otros muchos que sería prolija dilación el referirlos. (Nassarre 2005: 65)

En el siguiente ejemplo no solo se observa una alusión a la condición escrita del texto, sino que en él incluso se hace uso del término «plana», propio de la imprenta manual y del libro antiguo, para remitir a un ejemplo que aparece anteriormente:

> R.- […] Y por cuanto tampoco es especie consonante, no se debe usar en lugar de tal, y como no hay otro modo de usar las especies que no son consonantes sino por la ligadura, de aquí es que no se debe usar no siéndolo perfecta. **Véase el ejemplo que está en la plana antecedente**, donde las voces entran en séptima: en el cual se puede ver cómo entra el bajo en séptima del contralto recibiendo su ligadura, y el

21. Dentro de su heterogeneidad estas acotaciones cumplen la función de organización de contenidos y nexo entre las distintas partes del diálogo. Esto explica que intervengan directa y fundamentalmente en el proceso de argumentación interactiva, y solo de forma tangencial en la eventual acción de los personajes (Vian Herrero, 1988: 173-188).

> tenor en séptima del tiple cubriendo la cuarta en que al mismo tiempo liga con el bajo. (Nassarre 2005: 166 [la negrita es mía])

Un recurso que, sin embargo, sí permite recrear la familiaridad y distensión de la conversación, simulando en el lector la sensación de estar presenciando una conversación real, son las alusiones a la condición hablada, informal o no formalizada del encuentro. En este diálogo es posible encontrar recursos de este tipo en la misma intervención en la que a su vez se introducen alusiones a la condición escrita del texto. Asistimos, por tanto, a un cruce de informaciones y recursos contradictorios que se van alternando y dejan claro que, más que ensayar la recreación en toda regla de una conversación que podría suceder en la realidad, funcionan como giros y técnicas propios de la ficción conversacional, a modo de elementos estilísticos acordes con la técnica dialógica empleada para la redacción de un tratado teórico al uso.

Entre estas alusiones a la condición hablada o informal encontramos pasajes en los que se explicita, a través de verbos de habla, el carácter oral de la conversación. Los siguientes ejemplos pertenecen al capítulo octavo del tratado cuarto y al capítulo segundo del mismo tratado, respectivamente:

> P.- Deseando tener explicación de todos estos cuatro modos que puede suceder al entrar en las especies disonantes, **pregunto** ahora ¿cómo se entiende entrar recibiendo ligadura? (Nassarre 2005: 164 [la negrita es mía])

> R.- […] Mas volviendo a explicar en qué consiste la perfección de las ligaduras de segunda, cuarta y séptima, **digo** que ligando en estas disonantes puede hacer toda ligadura sin que mueva la voz con quien liga […]. (Nassarre 2005: 117 [la negrita es mía])

Esto contrasta, como ya se ha explicado, con las alusiones a la condición escrita del texto, que en ocasiones se pueden encontrar poco antes o después de otras alusiones a la condición hablada o informal de la conversación:

> P.- ¿Pueden suponer diversidad de tiempo en otros casos?
> R.- Sí pueden, pues apenas se halla obra que no esté llena de períodos en que sea necesaria la suposición de diversos tiempos; pero pareciéndome que lo dicho hasta aquí es lo bastante para venir en conocimiento de otras muchas cosas, cerraré la última cláusula de este capítulo encargando al **estudioso lector** lo lea con reflexión si quiere sacar el fruto que desea. (Nassarre 2005: 130 [la negrita es mía])

Dentro de estas últimas, podríamos señalar también aquellos casos en que los ejemplos se insertan de manera forzada, sin ningún tipo de presentación o introducción, lo cual rompe bruscamente la trama ficcional. Como ya se señaló anteriormente, los ejemplos pueden aparecer dentro del texto, expresados verbalmente mediante la descripción de la problemática musical que estén ilus-

trando. En esos casos, se encuentran insertos en las intervenciones de los interlocutores como parte de su discurso. Sin embargo, en el caso de los ejemplos expresados a través de notación musical —que se introdujeron con posterioridad a la composición de los tres primeros tratados de la obra, pues fueron ideados como añadido para la segunda edición—, su nexo con la trama argumentativa suele resultar forzado. En algunos casos los interlocutores comentan y presentan estos ejemplos, pero en otros no, de manera que funcionan como mera ilustración, fuera por completo de la ficción conversacional en marcha. Es quizá en este punto de ruptura del pacto de la ficción —en el que se precisa además de ilustraciones para la transmisión rigurosa de los contenidos—, donde con más claridad se devuelve al lector a la realidad del tratado científico y se evidencia el hibridismo genérico de la obra, que queda así perfilada como un caso límite entre el tratado y el diálogo.

La poca consistencia de la mímesis conversacional que se acaba de describir y el empleo de recursos propios del género tratadístico favorecen que la acción del diálogo quede reducida a la puramente argumentativa-expositiva. No se asiste a un verdadero proceso dialéctico en el sentido de que en el razonamiento de los interlocutores, sostenido sobre el proceso argumentativo de búsqueda de la verdad, no hay una modificación de los presupuestos lógicos o epistemológicos iniciales. La verdad viene definida de antemano y está puesta en boca de un maestro que, identificado con la voz divulgadora del propio autor, transmite sus conocimientos a un discípulo. Los interlocutores desempeñan de ese modo un papel pedagógico a pesar de que sus categorías exactas no lleguen a explicitarse a través de sus nombres o de otras referencias. En definitiva, no hay rastro de polémica, pues el discípulo jamás contradice las afirmaciones del maestro, más bien las asume acríticamente. Esto facilita sin duda el discurrir del proceso didáctico ya que asegura que el maestro inculque la doctrina a su discípulo, pero anula, sin embargo, el dialéctico.

Por otra parte, el texto se ajusta perfectamente al esquema catequístico de la *contentio* —o desarrollo del razonamiento—, y prescinde de la *praeparatio* —o presentación de los interlocutores—. La tensión habitual entre los elementos que pertenecen a la *mimesis* conversacional —caracterización de los interlocutores y ambientación temporal y espacial— y el proceso lógico o retórico de la argumentación se resuelve en este caso del lado del segundo. En contra de lo que ocurre en los diálogos más abiertos de controversia, existe un único punto de vista que Nassarre adjudica en exclusiva a la voz del maestro. No hay por tanto discusión, confrontación de pareceres ni diversidad de opiniones.

Estamos, pues, ante un diálogo catequístico en el que el maestro explica la doctrina al tiempo que apela a valores comunes indiscutibles y no cuestionados que se adoptan por gozar de la autoridad concedida a la voz docente. De esta forma, a lo largo del diálogo se detecta una serie de procedimientos retóricos acumulativos basados en la *auctoritas.* Se recurre a la mención de autoridades de diverso ámbito, en algún caso incorporando citas textuales de tipo erudito.

De la Antigüedad clásica se cita a Aristóteles, y se menciona también a Padres de la Iglesia como San Agustín, San Bernardo, Boecio o el Venerable Beda y a músicos consagrados como Montanos, Francisco Guerrero o Llorente, entre otros. Además, el texto está plagado de ejemplos musicales que, como ya se explicó, pueden aparecer expresados verbalmente mediante la descripción de la problemática que ilustran o plasmados a través de notación musical.[22] Todo esto determina que la argumentación avance más por la acumulación de testimonios que por el intercambio lógico de preguntas y respuestas.

Dada la levedad de la ficción conversacional y el predominio de la argumentación, el tipo de acotación más abundante resulta ser el de las enlazadas con la argumentación dialógica y los interlocutores. Entre los numerosos ejemplos existentes, se señala aquí uno representativo de aquellas que aparecen intercaladas en las intervenciones de los personajes:

> P.- Ya en el compasillo y compás mayor se dijo el valor que tenían las ocho figuras, ahora deseo saber lo que valen en estos tiempos.
> R.- En la Proporción menor, ya se ha dicho en el capítulo precedente el valor que tiene las cuatro figuras mayores: de las menores diré ahora. Mínimas entran tres al compás; Semimínimas, seis… (Nassarre 2005: 40)

El fragmento escogido a continuación ofrece un ejemplo de acotación enlazada con la argumentación dialógica que en este caso se inserta en una de las introducciones que la voz del narrador, claramente identificada con la voz autorial de Nassarre, incorpora al comienzo de cada uno de los cuatro tratados y de los capítulos del último de ellos:[23]

CAPÍTULO V

Del uso de las especies disonantes puestas en ligadura

> Aunque en el capítulo sexto del Tratado tercero se trató de la ligadura generalmente, como parte tan esencial de la música, importa tratar de ella más individualmente; y por eso me ha parecido el elegirla por materia de este capítulo, que como el fin de esta obra va encaminado al aprovechamiento de los que estudian música, conviene

22. La inclusión de estas ilustraciones exigía una tecnología y, por extensión, un desembolso económico, que la primera edición zaragozana, mucho más modesta que la segunda, no pudo afrontar. Como ya se explicó anteriormente, los abundantísimos ejemplos musicales expresados a través de notación musical fueron incorporados en la segunda edición de la obra, impresa en el año 1700, en la imprenta Real de Música de José de Torres, en Madrid.

23. Estas introducciones a modo de presentación de contenidos y recapitulación, adjudicadas a la voz de un narrador, aparecen al comienzo de cada uno de los cuatro tratados. En este último, que se compuso para que fuera incluido en la segunda edición de la obra y resultó mucho más extenso que los anteriores, cada capítulo lleva a su vez una de estas introducciones, lo cual se explica por la mayor extensión del texto y la mayor cantidad de contenidos abordados por capítulo.

> no omitir los medios esenciales para conseguirlo. Es el uso de las especies disonantes en ligadura tan importante que cualquier ignorancia en este particular es causa de componer con poco acierto. (Nassarre 2005: 130)

Cabría mencionar en este punto otros recursos que, junto con las acotaciones enlazadas con la argumentación, se emplean para estructurar los contenidos y ordenar la argumentación, si bien son propios del tratado científico y juegan en contra de la mímesis conversacional característica del diálogo. Vemos que, a la manera de un tratado científico, el texto se divide en cuatro pequeños tratados —en la denominación del propio autor— según el tema de estudio que abordan. A su vez, cada tratado se subdivide en capítulos breves que examinan un aspecto concreto y que aparecen encabezados con subtítulos que resumen su contenido. Por último, la disposición del texto en la página cumple escrupulosamente la separación de los párrafos, que siempre contienen una intervención del alumno, que pregunta en primer lugar, y a continuación la respuesta del maestro.

Así pues, la organización de los materiales dentro del conjunto de la obra responde más a lo que suele encontrarse en un texto ensayístico de tipo científico que a lo esperable en un texto literario de ficción. El uso de estos recursos estructuradores permite ahorrar acotaciones de enlace de la argumentación dialógica; a diferencia de lo que ocurriría en una conversación, durante el intercambio de preguntas se puede cambiar de tema sin necesidad de justificación o transición alguna. De hecho, en el transcurso de la argumentación los diferentes asuntos abordados ni se presentan ni se cierran, sino que comienzan y terminan de forma más o menos abrupta con cada capítulo, marcados al inicio por el subtítulo y a veces mínimamente presentados por una de esas pequeñas introducciones del narrador-autor. En ningún momento se intenta crear la ilusión de que la conversación avanza por asociación libre de ideas, de manera más o menos caótica y espontánea, como si de una conversación real se tratara. Por ello la ficción conversacional queda rota en este punto y, dentro del hibridismo del género, el texto se inclina hacia su vertiente tratadística.

La elección de un híbrido

A la luz de lo examinado hasta aquí, resulta problemático afirmar rotundamente la presencia de una ficción conversacional plena que recree efectivamente una conversación que pudiera haber acontecido realmente. Si bien es cierto que se utiliza la técnica del diálogo como recurso estructurador de los contenidos teóricos y de la argumentación, los elementos de la ficción conversacional son escasos y, cuando aparecen, actúan más como recurso estilístico que aporta cierto dinamismo —y que al mismo tiempo justifica la técnica dialógica empleada— que como piezas para la construcción de un marco ficticio sólido, que como ya hemos visto no existe. Se trata más bien del empleo de un esquema formulario de exposición de contenidos en el que las preguntas del discípulo determinan el

rumbo de la argumentación y las respuestas del maestro rellenan de contenido teórico, de forma esencialmente escueta, la propuesta formulada por el alumno en forma de pregunta. Todo ello combinado con el empleo de diversos recursos propios del género tratadístico.

No resulta sencillo dilucidar las causas que llevaron a Nassarre a escoger esta amalgama de recursos dialogísticos y tratadísticos para la composición de su primera obra, ni más tarde a decantarse definitivamente por el tratado en la segunda. Como ya señaló Zaldívar Gracia, la lectura de *Fragmentos músicos* permite advertir que el autor menciona repetidas veces *Escuela música* al tiempo que insiste en omitir aquellos aspectos menos necesarios, más especializados y propios del desarrollo extenso, y por tanto fuera de lugar en una obra eminentemente práctica, aunque sí precisos en un tratado de miras enciclopédicas (Zaldívar Gracia 1988: s/p). Todo esto justifica que podamos inscribir *Fragmentos músicos* dentro de la nómina de tratados breves de inmediata utilidad práctica. La propia fórmula empleada, de preguntas y respuestas, deja clara la intención sumaria, la huida de toda elaboración superflua y su enfoque didáctico, dirigido a una rápida comprensión de la teoría musical necesaria para la práctica del músico de su tiempo. Por tanto, la obra es no solo materialmente independiente, sino también autónoma en su planteamiento, metodología y finalidad respecto de *Escuela música*, a pesar de la evidente relación con esta.

Para entender los motivos que pudieron impulsar a los autores a escoger entre el tratado y el diálogo parece obvia la necesidad de considerar el peso que pudieran ejercer la tradición y los modelos literarios en boga en ese momento. Por otro lado, se ha dicho que «el propósito divulgativo no parece ser la marca específica que sirva para explicar la preferencia por uno u otro género, pues ambos son capaces de altos niveles de especialización y de las mayores posibilidades de divulgación» (Baranda Leturio 2011: 4). Pero tampoco se puede pasar por alto la voluntad de adaptación al nivel de conocimientos de los receptores potenciales de la obra. Aunque tanto el tratado como el diálogo fueran capaces de ofrecer niveles de especialización y divulgación diversos, esa particular combinación de recursos procedentes tradicionalmente de ambos géneros probablemente permitiera a Nassarre satisfacer de manera óptima la finalidad con que concibió su pequeño manual teórico-práctico.

En este sentido, y si pensamos que Nassarre compuso su tratado como método pedagógico, como un pequeño manual para uso interno dentro de la propia orden franciscana, probablemente para satisfacer las necesidades pedagógicas dentro del ámbito restringido del convento zaragozano donde ejercía como maestro de capilla —como por otra parte permite conjeturar el análisis material de los testimonios y su posterior interpretación desde la *textual bibliography*—, los recursos tratadísticos habrían permitido dotar a la obra de un carácter sistemático y dar la impresión de que la transmisión de conocimiento se efectúa de manera progresiva, según un orden estricto y de acuerdo a una planificación previa. De este modo, el rigor científico y cierto afán totalizador quedaban garantizados.

Sin embargo, la posible rigidez de disposición derivada de esta formalización sumamente ordenada queda rebajada por la recreación de la ficción conversacional, por leve que esta sea. Además, esta mímesis crea en el lector la sensación de una mayor participación en el proceso de aprendizaje, lo cual redunda en la superior eficacia de la transmisión de conocimiento. Y aunque, como ya se ha dicho, la divulgación no sea exclusiva del diálogo, en este caso aparece relacionada con la caracterización de los interlocutores. El acusado desnivel de conocimientos entre los dos personajes seguramente propiciase que los lectores identificaran automáticamente la voz propia con la del discípulo de la ficción, y la voz del maestro con la de Nassarre —también maestro de música dentro de la orden y por tanto autoridad indiscutible en la materia—, logrando de ese modo involucrarlos en el intercambio docente a través de una suerte de paralelismo ficción-realidad. De este modo, los destinatarios de *Fragmentos músicos* podrían perfilarse como lectores sin duda letrados, aunque con un nivel de especialización necesariamente no muy elevado en la materia en cuestión, enmarcados en el contexto religioso del convento aragonés de la orden franciscana.

En definitiva, y como conclusión, las pistas arrojadas por este primer y doble acercamiento al estudio filológico de este diálogo musical denotan el interés que ofrece el estudio filológico de aquellos textos que, por sus características genéricas y temáticas híbridas, no han sido objeto de un análisis que dé entera cuenta de su valor tanto científico como artístico-literario. Esperamos, además, que este trabajo pueda sentar la base de un posterior estudio más minucioso y completo de la obra desde esta perspectiva y, más allá de esto, abrir las investigaciones en la dirección de la recuperación, catalogación y estudio de otros diálogos musicales de similares características.

Bibliografía

Baranda Leturio, Consolación, «Formas del discurso científico en el Renacimiento: tratados y diálogos», *Studia Aurea*, 5 (2011), 1-21.

Cantarero de Salazar, Alejandro, «La *mimesis* conversacional en el corpus de diálogos de Sebastián Fox Morcillo: introducción a su estudio literario», *eHumanista*, 29 (2015), 305-341.

Carreras, Juan José, «Nassarre, Pablo», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, VII, 981-983.

Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco-Libros, 1996.

Forrester, Donald Wiliams, *Pablo Nassarre's «Fragmentos músicos»: Translation and Commentary* (tesis doctoral inédita), Universidad de Georgia, 1969.

Gómez, Jesús, *El diálogo renacentista*, Madrid, Arcadia de las letras, 2000.

—, *Tendencias del diálogo barroco (Literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)*, Madrid, Visor libros, 2015.

González Marín, Luis Antonio, «Bruna», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, II, 737-740.

Howell, Almonte C., «Nassarre, Pablo», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan, 1980, vol. 13, 43-44 (actualizado por Juan José Carreras para la nueva edición de 2001, vol. 17, p. 651).

León Tello, Francisco José, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974.

Lolo, Begoña, «De Torres Martínez Bravo, José de», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, X, 409-412.

López-Calo, José, *Historia de la Música Española. 3. El siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Moll, Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2011, 11-78.

Nassarre, Pablo, *Fragmentos músicos*, Zaragoza, Por Tomás Gaspar Martínez, 1683.

—, *Fragmentos músicos*, Madrid, Imprenta Real de Música, 1700. (Edición facsímil con introducción de Álvaro Zaldívar Gracia, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1988. Edición práctica moderna a cargo de Álvaro Zaldívar Gracia, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005).

—, *Escuela música*, Zaragoza, Por los herederos de Diego de Larrumbe y Manuel Román, 1724-23. (Ed. moderna de Lothar Siemens, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980).

Sanz Gómez, Lucía, *Pablo Nassarre. Fragmentos músicos*, registro BDDH268 en *Dialogyca BDDH. Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*. Puesto en red 29.06.2016. Accesible en <http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH268/fragmentos-musicos/>.

Vian Herrero, Ana, «La mimesis conversacional en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés», *Criticón*, 40 (1987), 45-79.

—, «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro*, 7 (1988), 173-188.

—, «Voces áureas. La prosa. Problemas terminológicos y cuestiones de concepto», *Criticón,* 81-82 (2001), 143-155.

— (ed.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Ed. general, estudio prelim. y cronología de Ana Vian Herrero, Córdoba, Ed. Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), 2010.

Zaldívar Gracia, Álvaro, *Edición y estudio de «Fragmentos músicos» de Fray Pablo Nassarre,* Zaragoza, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico CSIC, 1988-2006, v. I: edición facsímil de 1700 (1988), v. II: edición práctica moderna (2005), v. III (o II anexo): estudio general introductorio de la vida y obra de Nassarre (2006).

—, «Nassarre, Pablo», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, v. XXXVII, 354-357.

Monumentum pietatis. Los epigramas preliminares de fray Tomás López a su hermano Diego López de Valencia de Alcántara. Edición crítica y estudio de fuentes[1]

Abigail Castellano López
Fernando Navarro Antolín
Universidad de Huelva
abigail.castellano@dfesp.uhu.es
antolin@dfint.uhu.es

Recepción: 25/01/2017, Aceptación: 07/03/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
Fray Tomás López, O. P., compuso dos epigramas latinos encomiásticos para los preliminares de sendas obras de su hermano y maestro, el humanista extremeño Diego López de Valencia de Alcántara. Este trabajo aporta un estudio exhaustivo de las fuentes clásicas y del «latín de laboratorio» tan característico de las composiciones latinas de los humanistas del Siglo de Oro, así como un examen de los consabidos tópicos de este tipo de paratextos.

Palabras clave
Diego López; Virgilio; Persio; Alciato; paratextos; epigramas preliminares; latín de laboratorio; humanismo latino

Abstract
Monumentum pietatis. *The preliminary epigrams of Fray Tomás López to his brother Diego López of Valencia de Alcántara: Critical edition and study of sources*
Fray Tomás López, O. P., composed two praiseworthy Latin epigrams for the preliminaries of the works of his brother and teacher, the humanist from Extremadura Diego López de

1. El presente trabajo se ha financiado con los fondos del Proyecto de Excelencia «Trayectorias europeas del humanismo andaluz: Arias Montano y su entorno ideológico» (HUM-7875) de la Junta de Andalucía, y del Proyecto «Edición crítica, traducción y comentario filológico del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela, libros VI-IX: el Quadrivium» (FFI2016-75840-P) de la DGICYT (Ministerio de Economía y Competitividad).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.252

Valencia de Alcántara. This work provides an exhaustive study of the classical sources and the "laboratory Latin" so characteristic of the Latin compositions of the humanists of the Spanish Golden Age, as well as an examination of the usual topics of this type of paratexts.

Keywords
Diego López; Virgil; Persius; Alciato; paratexts; preliminary epigrams; laboratory Latin; Latin humanism

Aunque a menudo se tratara de una mera inercia editorial, la presencia de versos encomiásticos en los preliminares de los libros áureos tuvo con frecuencia la función añadida de respaldar al autor o vincularlo a círculos de poder y a entornos ideológicos, hasta el punto que la simple ausencia de estos poemas era de inmediato entendida como signo de desamparo y soledad. Baste recordar el ejemplo del primer *Quijote* y el ataque que, en ese sentido, dirigió contra Cervantes el fingido Alonso Fernández de Avellaneda: «…está tan falto de amigos que, cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos —como él dice— al preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda, por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca» (Fernández de Avellaneda 2014: 8). Para entonces, a principios del siglo XVII, la poesía compuesta para los preliminares de los libros impresos se constituyó en una suerte de subgénero, cuyas raíces han de buscarse en la producción literaria humanística y, en concreto, en el discurso epidíctico del encomio, uno de los catorce ejercicios retóricos que integraban los llamados *progymnasmata*.[2]

2. Sobre el estudio de los *progymnasmata* dentro del programa de retórica integrado en los *studia humanitatis* en la España del Siglo de Oro, véase López Grigera (1993: 585-590); Artaza (1988: 41-55; 2000: 45-66); Asís Garrote (1993: 153-160).

Un ejemplo extraordinario de ese vínculo humanístico son los poemas que fray Tomás López consagró a dos libros de su hermano, preceptor de gramática latina y maestro de letras humanas. El primero de ellos es *Las obras de Publio Virgilio Marón, traduzido en prosa Castellana por Diego López, natural de la Villa de Valencia, Orden de Alcántara, y Preceptor en la Villa de Olmedo, con commento y annotaciones, donde se declaran las historias y fabulas, y el sentido de los versos dificultosos que tiene el Poeta*, impreso en Valladolid por Francisco Fernández de Córdova en 1600, según la fecha que aparece en el colofón, o en 1601, según figura en la portada. Tras el «Prólogo al Lector», figura como único poema preliminar un epigrama neolatino con nueve dísticos elegíacos firmado por fray Tomás López, de la orden de Predicadores, que se presenta en el título como «hermano del autor» (*fratris auctoris*).

En 1615, Diego López publicó otro comentario destinado a ser igualmente un éxito editorial,[3] la *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato, con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, impreso esta vez en Nájera por Juan de Mongastón. Arropan la obra desde sus preliminares seis poemas laudatorios, compuestos por cuatro sonetos y unas décimas en lengua castellana que se dirigen uno tras otro «al autor, a su maestro».[4] El sexto, sin embargo, es el único que opta por el latín como lengua de composición. Se trata de un epigrama en 10 dísticos elegíacos, que firma una vez más fray Tomás López, identificado ahora no solo como «hermano», sino también como «discípulo del autor» (*fratris discipulique auctoris*). Dado el carácter marcadamente didáctico de la obra, es más que plausible que los autores de los poemas preliminares que encabezan esta edición de 1615 sean discípulos del Maestro Diego López,[5] autor y, por esta vez, también editor del volumen; en tanto que dan testimonio práctico de que los ejercicios retóricos de composición literaria, a partir de los cuales se instruía al joven estudiante en la formación de su criterio estético, eran un hecho dentro del programa pedagógico de los *studia humanitatis*. Dicho de otro modo, esta serie de poemas encomiásticos vendrían a ser un testimonio práctico de las excelencias de Diego López como maestro, ya que cabe interpretarlos como ejercicios retóricos de composición literaria, con los que el estudiante, al tiempo que alaba a su profesor, plasma de manera brillante y fehaciente el aprendizaje de tales ejercicios en las clases de Retórica, disciplina integrada en el estudio de las Humanidades.

3. Para una breve reseña de la vida y obras de Diego López, así como una bibliografía sucinta, véase Izquierdo (2012: 495-497).

4. Estos cinco discípulos son: Antonio de la Baria y Cangas, Francisco Cevallos, el licenciado frey Álvaro de Ulloa Paredes, «del hábito de Alcántara», el licenciado frey Francisco de Sotomayor, «del hábito de Alcántara, y, por último, Juan de Mongastón, hijo del impresor de Diego López. Reproduce estos poemas laudatorios (Marsá 2003: 1253-1272; nos. 1, 8, 22, 34 y 37).

5. Sobre la poesía latina compuesta por Diego López, véase Merino (1987: 229-243; 2009: 219-241).

Ambos epigramas preliminares contienen los consabidos tópicos de los poemas laudatorios que encabezan las ediciones de libros,[6] y que, por lo general, se circunscriben, en primer lugar, al encomio del autor, del que se suele ensalzar su erudición, su mérito y su esfuerzo, y, en segundo lugar, al elogio del libro, atendiendo generalmente a la utilidad de su contenido. Junto a estos dos apartados tampoco falta la consabida exhortación al lector para que lea el libro, pero que lo lea entero, y lo lea con buen talante, conocida por la retórica como *captatio benevolentiae*.

Fray Tomás López, sin embargo, no se limitó a repetir los lugares comunes del género. Para empezar, el tópico del elogio del autor se desdobla. Al tratarse ambas obras de un comentario —o mejor, de una 'Declaración magistral'—, al elogio del autor de la obra 'declarada' se suma aquí el elogio del autor de la 'declaración'; es más, en el epigrama del *Alciato*, Tomás López introduce una rivalidad o emulación entre ambos autores: si el autor de la obra original, Alciato, mereció la gloria por sus méritos, pareja gloria merece su comentarista, Diego López; y Virgilio es más universal gracias a Diego López; ambos, Virgilio y Alciato, deben mucho de su éxito a Diego López.

Otro dato de interés, y esto se aprecia sobre todo en el epigrama del *Virgilio*, es el grado de implicación y proyección personal del epigramatista, que irrumpe en el epigrama y es coprotagonista. Tomás López se presenta repetidas veces como discípulo de su hermano, al que califica, también reiteradas veces, de 'maestro', no disimula su orgullo y admiración, y aunque asegura: *fraternus amor non vincit*, es evidente que reivindica la obra de Diego López con verdadera pasión de hermano. Tomás López reclama, además —y esto es lo más novedoso—, su porción de gloria. Reclama con orgullo, no exento de vanagloria, que es gracias a su mediación —*me medio* (v. 3)— que se acaba publicando, por fin, la tan esperada obra. Había como un runrún, una demanda o expectación que reclamaba la publicación de la obra, que no serían más que anotaciones para uso personal de Diego López durante su magisterio. Estamos ante una variante del tópico encomiástico de la obra en ciernes, que tanto evoca la expectación que suscitaba la *Eneida* de Virgilio según Propercio: «¡Ceded, autores romanos! ¡Ceded, griegos! / Nace algo más grande que la *Ilíada*».[7] El propio Diego López aludirá a una demanda similar en el «Prólogo al Lector» de su *Declaración magistral de las Sátiras de Persio*:

> Forzado con los ruegos de algunos amigos que vieron esta declaración magistral, hecha sobre las Seis Sátiras de Persio, no con propósito de sacarla a luz, sino solamente para entenderlas para mí solo, hube de publicarla, aunque muchas veces me excusé

6. Sobre la práctica codificada ya en el Siglo de Oro de añadir poemas encomiásticos en loor del autor de la obra, cf. Güell (2009: 34-35).
7. Cf. Propercio, *Elegías* II 34, 65-66, *Cedite Romani scriptores, cedite Grai! / Nescio quid maius nascitur Iliade*.

> diciendo que era materia digna de otro ingenio más agudo, más limado y más sutil que el mío. (Burgos, 1609)

En cuanto al apartado del elogio de la obra, en primer lugar destaca el tópico encomiástico de la universalidad y eternidad de la obra, que, gracias a la labor de Diego López, llegará más lejos, como es el caso de Virgilio,[8] y perdurará por siempre, en lo que corresponde al caso de Alciato.[9] Pero hay dos líneas concretas sobre las que Tomás López insiste en estos dos epigramas, y que tienen que ver con la naturaleza misma de los comentarios de Diego López. La primera de ellas es la claridad que la labor del traductor y comentarista añade al original, esto es, su capacidad para poner en claro lo que estaba oscuro, ya que se trata, como rezan los títulos de ambas obras, de 'Declaraciones'. El léxico de Tomás López (*clarus*, *patefacere*, *callere*, *luce clarius*, etc.) y las imágenes plásticas (el resplandor del sol que ilumina la oscuridad, el laberinto de Creta desvelado) respaldan y potencian esta idea. La segunda línea de elogio es la moralidad, pues se trata de entender bien a Virgilio, un autor pagano, para enseñarlo correctamente. Esto enlaza con la idea de cristianizar a Virgilio, siguiendo la tradición secular cristiana del *Maronem mutatum in melius*. El comentario de Virgilio pretende ser un manual escolar para uso del maestro que explica correctamente *Virgilio* a sus alumnos, esto es, conforme a la moral de la doctrina cristiana.[10] Aquí también la idea se ve respaldada por el léxico usado en el epigrama: *dogmata vera*, *callere Maronem*, *exponere carmina vere, callebunt omnes… Maronem*. En cuanto al comentario de Alciato, el subtítulo añadido por Diego López al título de *Declaración magistral* es revelador de esa idea moralizadora: *con… Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres*. Por ello, Tomás López subraya el *docere* como elemento esencial y casi único de la obra, insistiendo, como veremos, en que el libro contiene cosas provechosas y ejemplos útiles para todo el mundo.

La «Aprobación» de la *Declaración de las emblemas de Alciato*, salida nada menos que de la pluma del humanista jesuita Juan Luis de la Cerda, resume bien las dos ideas-fuerza de este apartado del elogio del contenido del libro, a saber, claridad y moralidad:

> No hallo cosa que repugne a nuestra Santa Fe Católica, ni a las buenas costumbres, antes mucha erudición y moralidades sacadas muy a propósito, de que gustarán mucho los aficionados a letras humanas, y todos podrán entender las *Emblemas* de Alciato con mucha facilidad por la gran claridad con que el autor las declara.

8. «En adelante el vate recorrerá el orbe, esclarecido» (*Virgilio,* v. 9).
9. «Ninguna página de este libro envolverá pimienta o incienso, / sino, antes bien, se leerá por muchísimos siglos» (*Alciato,* vv. 3-4).
10. «El maestro, cuando lo lea (scil. Virgilio), que añada también esta obra (scil. Diego López)» (*Virgilio*, v. 10).

Los textos de fray Tomás López y su comentario

Pero vayamos ya a los textos del poeta dominico y a su traducción, comenzando por el epigrama que abre la *obra* de Virgilio:

Epigramma fratris Thomae Lopez, Ordinis Praedicatorvm atqve fratris avtoris, in qvo petit vt hoc opvs edat.

Ad me confugiunt, doctum callere Maronem
qui cupiunt, edas, ut precer ipse, cito.
Desine, me medio, frater, quod gaudeat orbis
hoc libro, scripsit quem tua docta manus.
Hoc opus ede cito, frater; quid detinet illud? 5
Rumpe moras; tribuat doctus Apollo iubar.
Dum librum retines, retinentur dogmata vera;
hunc si depromis, dogmata clara manent.
Clarus deinceps vates percurret in orbem,
praeceptorque legens sumat et istud opus. 10
Quo poterit pueris exponere carmina vere;
si fuerit doctus, doctior esse potest.
Callebunt omnes, frater, te auctore, Maronem;
nam clarus manet luce poeta magis.
Vera cano; fraternus amor non vincit, ut ista 15
eloquar. Hoc meritus, quod patefecit opus.
Quod dignum est tantum, carissime, nomine, frater,
ingenio, calamo, more, labore tuo.

Epigrama de Fray Tomás López, de la Orden de Predicadores y hermano del autor, en el que le pide que publique esta obra.

A mí acuden quienes desean entender bien al docto Marón,
para que yo te suplique que lo publiques pronto.
Deja, hermano, que, por mediación mía, el orbe goce
de este libro que escribió tu docta mano.
Publica pronto, hermano, esta obra. ¿Qué lo impide? 5
No te demores. Que el docto Apolo arroje luz.
Mientras retienes el libro, se retienen las enseñanzas verdaderas;
si lo publicas, las enseñanzas quedan claras.
En adelante el vate recorrerá el orbe, esclarecido,
y el maestro, cuando lo lea, que añada también esta obra. 10
Con ella podrá explicar con acierto los versos a los niños;
si fuere docto, puede ser más docto.
Bajo tu magisterio, hermano, todos entenderán bien a Marón;
pues el poeta queda más claro que la luz.
Verdad digo; no me mueve el amor fraterno 15
a hablar así. Hizo méritos, porque aclaró la obra.
La obra solo es digna de renombre, queridísimo hermano,
merced a tu ingenio, cálamo, voluntad y esfuerzo.

Por lo que parece, se trata de una obra más bien juvenil, en la que los ecos clásicos son más contenidos. Aun así, destaca la presencia de Horacio (v. 5, *quis detinet* ~ Hor. *Ep.* I 25, *nisi quid te detinet, audi*), del propio Virgilio (v. 6, *rumpe moras* ~ Verg. *Aen.* IV 569; IX 13; *Ge.* III 42-43)[11] y de Tibulo (v. 15, *vera cano* ~ Tib. II 5, 63). El símil de Apolo, en su doble condición de astro Sol y de dios de las artes y la poesía (v. 6, *tribuat doctus Apollo iubar*), le sirve para subrayar la labor erudita y declaratoria de Diego López.

Muy otro es el caso del siguiente epigrama, el consagrado a la *Declaración* de Alciato. Entre uno y otro han pasado tres lustros, y se observa un salto cualitativo importante. Se percibe ahora una mayor complejidad y gusto más visible por el artificio retórico. Es aquí donde mejor se detecta ese «latín de laboratorio» —como lo definió el profesor Maestre—[12] tan característico de los humanistas. Los calcos textuales y contextuales —e incluso métricos— así lo delatan.[13]

Fratris Thomae Lopez, Ordinis Praedicatorvm, fratris discipvliqve avctoris carmen.

Hic liber est dignus cedro levique cupresso
servandus; scombris tegmina nulla dabit.
Cuius nulla libri piper aut thus pagina volvet,
plurima sed potius saecla legendus erit.
Prosunt pauperibus, locupletibus omnia prosunt, 5
et pueris, senibus, quae tenet istud opus.
Nullus erit tandem, lecto qui fronte serena
non exempla queat commoda ferre libro.
In quo non auctor curat simulare cupressum,
ad tempus dicit frater et omne meus. 10
Pone supercilium, lector, cum legeris, ergo;
perlege, sunt creta cuncta notanda quia.
In Creta Alciatus fuerat labyrinthus ut alta,
Daedalus ast frater iam patefecit eum.
Quicquid enim obscurum dixit, meus ecce magister 15
explicat, ut clarum quisque tenere queat.
Non plus Alciato debetur, quam tibi, frater;

11. La juntura virgiliana *rumpe moras* se hizo enseguida muy célebre y son numerosos los autores latinos que se hacen eco de ella; cf. Ovidio, *Heroidas* XII 47-48, *omnem / pelle moram*; *Metamorfosis* XV 583; Séneca, *Troyanas* 681; *Medea* 54; Lucano, *Farsalia* I 264; II 525; Marcial, *Epigramas* II 64, 9; Plinio el Joven, *Epístolas* V 11, 2; Silio Itálico, *Púnicas* VIII 214-215. Idéntico éxito conoció en siglos posteriores, tanto entre los poetas neolatinos, como entre los vernáculos; basten como ejemplo Julio César Stella (*Columbeis* I 144) y Luís de Camões (*Os Luisiadas* III 105, *rompe toda a tardança, acude cedo*).
12. Sobre la tipología de los *calcos* y, en definitiva, sobre el *latín de laboratorio* de las composiciones latinas de los humanistas, cf. Maestre (1982: 262-263; 1985: 325-340, 1987: XLVI-LV; 1990: 345-364).
13. Como norma, se ponen en cursiva los calcos textuales (totales o parciales) y se subrayan los calcos contextuales. En negrita se destaca el calco métrico.

gratia par vobis est referenda simul.
Nam Alciatus meruit multum si Emblemata scribens,
qui declarat eum, non minus ille meret. 20

Epigrama de Fray Tomás López, de la Orden de Predicadores, hermano y discípulo del autor.

Este libro es digno del aceite de cedro y de ser guardado
en pulido ciprés; no dará envolturas a las caballas.
Ninguna página de este libro envolverá pimienta o incienso,
sino, antes bien, se leerá por muchísimos siglos.
Son provechosas para pobres y ricos, para niños y viejos, 5
todas las cosas que contiene este libro.
Nadie habrá, en fin, que, leído el libro con frente serena,
no pueda sacar ejemplos útiles.
En él el autor no se ocupa de remedar un ciprés,
y mi hermano todo lo dice en sazón. 10
Depón, pues, el ceño, lector, cuando lo leas;
léelo entero, porque todo es digno de marcar con tiza.
Fue Alciato como el laberinto en la alta Creta,
pero mi hermano, cual Dédalo, ya lo desveló.
En efecto, lo que aquel dijo oscuro, he aquí que mi maestro 15
lo explica, para que cualquiera pueda tenerlo claro.
No se debe más a Alciato que a ti, hermano;
a ambos, a la vez, hay que daros las gracias por igual.
Pues si Alciato tuvo mucho mérito por escribir los Emblemas,
aquel que le pone en claro, no tiene menos mérito. 20

El arranque mismo del epigrama (vv. 1-4: Hic liber est *dignus cedro levique* ***cupresso*** / *servandus*; scombris tegmina nulla dabit. / Cuius nulla libri *piper aut thus* pagina volvet / plurima sed potius saecla legendus erit)[14] es una buena muestra de ese gusto humanístico por el alarde de lecturas y saberes. Con una técnica cuasicentoniana —aunque sin intención paródica—, Tomás López contamina diversas fuentes clásicas, en especial Horacio y Persio, pero también Catulo y Marcial:

— Hor. *Ars* 331-332, speremus carmina fingi / posse linenda cedro et *levi servanda cupresso*?[15]
— Pers. I 41-43, an erit qui velle recuset / os populi meruisse et *cedro digna* locutus, / linquere nec scombros metuentia carmina nec thus?[16]

14. «Este libro es digno del aceite de cedro y de ser guardado /en pulido ciprés; no dará envolturas a las caballas. / Ninguna página de este libro envolverá pimienta o incienso, / sino, antes bien, se leerá por muchísimos siglos.»
15. «(Una vez poseídas las mentes por el afán de lucro) ¿Podemos esperar acaso que sean capaces de componer poemas dignos de ser untados con aceite de cedro y guardados en pulido ciprés?»
16. «¿Acaso habrá quien diga que él no quiere merecer andar en boca del pueblo, y, habiendo dicho cosas dignas del cedro, dejar versos que no temen ni a las caballas, ni al incienso?»

— Catul. XCV 7-8, Volusi Annales… / et laxas scombris saepe dabunt túnicas.[17]
— Mart. III 2, 1-5, cuius vis fieri, libelle, munus? / Festina tibi vindicem parare, / ne nigram cito raptus in culinam / cordylas madida tegas papyro / vel *turis piperisve* sis cucullus. / Faustini fugis in sinum? Sapisti. / Cedro nunc licet ambules perunctus.[18]
— Mart. IV 86, 6-11, (Apolinar) si te pectore, si tenebit ore, / nec ronchos metues maligniorum / nec scombris tunicas dabis molestas; / si damnaverit, ad salariorum / curras scrinia protinus licebit, / inversa pueris arande charta.[19]
— Erasmo, *Adagios*, «*Digna cedro*».[20]

Todos estos pasajes-fuente, y otros que veremos que son fuentes del resto del epigrama, tienen que ver con la crítica literaria, con motivos como la buena o mala acogida de un libro, con el mecenas protector y las burlas y mofas de los *maligni*, y con el éxito o fracaso de la obra literaria, visualizado todo ello con imágenes plásticas tan potentes como el aceite de cedro y la caja de ciprés para simbolizar el brillante destino de la obra que perdurará en el tiempo, o la asquerosa envoltura de pescado y el humilde cucurucho de pimienta para estigmatizar el patético final del libro nacido muerto.

Sin duda Tomás López conocía bien estas fuentes clásicas que cita. ¿Pero las conocía porque había leído las *Epístolas* de Horacio o los *Epigramas* de Marcial? ¿Son fruto de un rastreo de fuentes, o las sacó de alguna poliantea, *thesauro* o una cornucopia? La respuesta es bien sencilla: su poliantea era su propio hermano. Tomás López conocía estos pasajes bien por asistir a las clases de su hermano o —lo más probable— por la lectura de la *Declaración magistral de las Sátiras de Persio*,[21] publicada pocos años atrás (1609). De allí sacó sus citas, en concreto del pasaje donde Diego López comenta Persio I 41-43:

17. «Los *Anales* de Volusio… darán a menudo amplias envolturas a las caballas.»
18. «¿En el regalo de quién quieres, libro, convertirte? / Date prisa en procurarte un defensor, / no sea que, llevado de pronto a negra cocina, / envuelvas boquerones con tu papel mojado / o seas un cucurucho de incienso o pimienta? / ¿Huyes al regazo de Faustino? Eres sabio. / Ahora puedes andar untado de cedro…»
19. «Si (Apolinar) te acoge en su pecho o en sus labios, / no tendrás que temer las burlas de los malintencionados, / ni darás penosa envoltura a las caballas. / Si te condena, deberás correr enseguida a las cajas de los pescaderos, / página que los críos garabatearán por el dorso.»
20. Cf. Des. Erasmus Rotterodamus, *Adagiorum chiliades quattuor,* Secundus Tomus, Basileae, ex officina Frobeniana, 1540, Chiliadis Quartae Centuria I, LIIII, «Digna cedro», p. 872; cf. Emanuele Lelli, *Erasmo da Rotterdam. Adagi*, Milano: Bompiani (2013: 2208), Centuria 31, § 3054.
21. Sobre esta obra de Diego López, véanse los trabajos de Filomena Fortuny Previ (1999: 153-170; 2000: 321-337; 2006a: 717-731; 2006b: 733-748).

> Esto entendió Marcial cuando hablando con su libro le dijo: «Necesario es que agora andes untado con cedro»; y Horacio, aludiendo a esto, dijo en el *Arte Poética*: «Esperamos que se compondrán versos que puedan ser untados con cedro». De aquí, dijo Erasmo en un adagio: *Digna cedro*, por «las cosas que deben y son dignas de durar mucho tiempo»… Parece esto algarabía, decir que los versos no temen los alaches ni el incienso, pero, declarado, es lugar curioso… Y así debemos de saber que *scombrus* significa un pez llamado alache que es género de peces pequeños; y los que los vendían hacían envoltorios de ellos en papeles que tenían en poco; y dice Persio: «Estos versos no temen que se hagan de ellos envoltorios para vender los alaches»… De esta manera de hablar usó Catulo, diciendo: *Et laxas scombris saepe dabunt tunicas*; y Marcial: *Nec scombris tunicas dabis molestas*.

Todos los pasajes citados por Diego López aparecen en el arranque del epigrama de Tomás López, quien los tomó del comentario a Persio de su hermano, y no de Erasmo, que solo recoge tres de ellos en sus *Adagios* (Hor. *Ars* 331-332; Pers. I 42-43; Mart. III 2, 3-4). Por otra parte, Tomás López, y no es casualidad, no se hace eco de un pasaje horaciano que tiene que ver igualmente con la mala acogida de un libro y su mísero destino final (Hor. *Ep.* II 1, 267-270): *una / cum scriptore meo, capsa porrectus operta, / deferar in vicum vendentem thus et odores / et piper et quicquid chartis amicitur ineptis*.[22] Sin duda porque tampoco lo cita Diego López, que acaso no entendió la metáfora del cortejo fúnebre.

En los versos 5-6, «Prosunt pauperibus, locupletibus omnia prosunt, / et pueris, senibus, quae tenet istud opus»,[23] se adapta la conocida exhortación o invitación universal de Horacio al cultivo de la Filosofía en *Epístolas* I 1, 25-26: *Aeque pauperis prodest, locupletibus aeque, / aeque neglectum pueris senibusque nocebit.*[24] Horacio, a su vez, pudo tomar esta exhortación de la *Epístola a Meneceo* de Epicuro, según la transmite Diógenes Laercio (X 122): «Deben filosofar tanto los jóvenes como los viejos» (φιλοσοφητέον καὶ νέῳ καὶ γέροντι).

Por su parte, los versos 7-8, «Nullus erit tandem, lecto qui *fronte* ***serena*** / non exempla queat commoda ferre libro»,[25] evocan Mart. VIII 12, 1-2: Sic me *fronte* legat dominus, Faustine, ***serena*** / excipiatque meos qua solet aure iocos.[26] Nuevamente volvemos en estos versos a los tópicos que tienen que ver con la crítica literaria, con la buena o mala acogida del libro por parte del lector y con la figura del mecenas protector frente a las malas críticas de los *maligni*. Algo similar ocurre con el dístico 9-10, «In quo non auctor curat *simulare* ***cupressum***, / ad tempus di-

22. «No sea que, extendido junto con mi panegirista en una caja tapada, me lleven a la calle donde se vende el incienso, los perfumes y la pimienta, y todo lo que se envuelve con los malos libros.»
23. «Son provechosas para pobres y ricos, para niños y viejos, / todas las cosas que contiene este libro.»
24. «Lo que es igualmente provechoso para pobres y ricos, si se descuida, será igualmente perjudicial para niños y viejos».
25. «Nadie habrá, en fin, que, leído el libro con frente serena, / no pueda sacar ejemplos útiles.»
26. «Ojalá mi señor, Faustino, me lea con frente serena / y acoja mis bromas con el oído acostumbrado.»

cit frater et omne meus»,[27] que alude directamente al *Arte poética* de Horacio, con calco textual y en parte métrico (vv. 19-20): et fortasse ***cupressum*** / scis *simulare*,[28] donde se critica a los malos poetas que se van por las ramas introduciendo descripciones que entorpecen el desarrollo del tema, igual que el pintor que dibuja un ciprés en una escena de naufragio: rompe la regla de oro del arte, unidad y sencillez. Diego López, en cambio, «todo lo dice *ad tempus*»; o, en palabras de Juan Luis de la Cerda, «muy a propósito». Esto es, todo lo que dice viene siempre a cuento.

Los versos 11-12, «*Pone supercilium,* lector, cum legeris, ergo; / perlege, sunt *creta* cuncta *notanda* quia»,[29] resultan especialmente interesantes, pues el hexámetro recoge la consabida invitación al lector a leer el libro con buen talante (*captatio benevolentiae*). Tomás López toma de Marcial la imagen metaliteraria del ceño fruncido del censor severo y la invitación a relajarlo (I 4, 1-2): Contigeris nostros, Caesar, si forte libellos, / terrarum dominum *pone supercilium.*[30] Esta juntura *pone supercilium* tuvo éxito entre los autores que debían justificar ante el lector que no cultivaran algunos de los géneros literarios 'serios', como demuestra su uso en Ausonio[31] o en los *Priapeos.*[32] Nebrija, en su Comentario al *Carmen Paschale de Sedulio*,[33] comenta así la juntura: *Pone supercilium] id est, fastum vel potius gravitatem et severitatem. Vergilius sive ille est Ovidius in Priapeia: 'Conveniens Latio pone supercilium'. Vnde et 'superciliosos' appellat Seneca 'tristes et severos alienae vitae censores'*.[34] Al tiempo, en el pentámetro del verso 13, el autor echa mano del conocido adagio *creta notanda* que remonta a Horacio (*Sat.* II 3, 246, Sanin *creta* an carbone *notandi?*),[35] y luego recrean Persio (V 108, illa prius *creta,* mox haec carbone *notasti?*)[36] y Marcial (XII 61, 9-11, qui carbone rudi putrique *creta* scribit carmina, quae legunt cacantes. Frons haec stigmate non meo *notand*a est).[37] Igualmente recoge Erasmo este adagio en su vasto repertorio.[38]

27. «En este libro el autor no se ocupa de remedar un ciprés, / y mi hermano todo lo dice en sazón.»
28. «Quizás sepas también remedar un ciprés.»
29. «Depón, pues, el ceño, lector, cuando lo leas; / léelo entero, porque todo es digno de marcar con tiza.»
30. «Si acaso, César, llegas a tocar mis libritos, / depón el ceño dueño del mundo».
31. Ausonio IX 2, 1-2, *Carminis incompti tenuem lecture libellum* / *pone supercilium*.
32. *Priapeos* 1, 1-2 Bücheler, *Carminis incompti lusus lecture procaces,* / *conveniens Latio pone supercilium*.
33. Cf. Yarza Urquiola (2011: 84).
34. «*Pone supercilium*] 'altivez', o mejor 'gravedad' y 'severidad'. Virgilio, o tal vez Ovidio, en los *Priapeos*: *conveniens Latio pone supercilium*; de donde también *superciliosos* llama Séneca [*Ep.* 123, 11] a los «tristes y severos censores de la vida ajena.»
35. «¿Los marcamos con tiza, como sanos, o con carbón?»
36. «¿Señalaste aquellas cosas (las que hay que hacer) con la señal blanca de la greda y estas (las que hay que evitar) con el carbón?»
37. «(Un poeta borracho), que, con un trozo de carbón o con tiza sucia, / escribe poemas que leen los que cagan. Esa frente tuya no ha de ser marcada por mi estigma.»
38. Cf. Des. Erasmus Rotterodamus, *Adagiorum chiliades quattuor,* Secundus Tomus, Basileae, ex officina Frobeniana, 1540, Chiliadis Primae Centuria V, LIII, «Creta notare, Carbone nota-

Nuevamente Tomás López pudo oír la explicación de este adagio de boca de su propio hermano en sus clases, o bien leerlo en su comentario a Pers. V 108:

> Nótase aquellas primeras, que son las (cosas) buenas y honestas, con tierra blanca, que es con greda, después notase estas postreras, que son las que habemos de huir, las malas y deshonestas, con carbón, y señal negra. Porque cuando votaban antiguamente, si el reo merecía muerte, echaban una piedra negra, y si le daban por libre, ponían una piedra blanca. De manera que las cosas buenas se señalaban con piedras blancas, y si eran malas, con piedra negra.

El verso 13, «*In Creta* Alciatus fuerat ***laberinthus ut alta***, / Daedalus ast frater iam patefecit eum»,[39] es una clara reelaboración de *Aen.* V 588, Vt quondam *Creta* fertur ***labyrinthus in alta***,[40] hexámetro con el que Virgilio introduce el símil en el que compara la evolución de la caballería de Ascanio en los juegos ecuestres de las honras fúnebres de Anquises con el inextricable laberinto de Creta. Con la alusión a la leyenda de Dédalo y el Laberinto Tomás López trata de reflejar, con una imagen potente, preñada de simbolismo, la labor hermenéutica que su hermano realizó desvelando los arcanos de los emblemas de Alciato.

Aquí, de nuevo Tomás López se pudo proveer del magisterio de su hermano; en concreto del *Comentario a las obras de Virgilio*, donde Diego López, a propósito de *Aen.* V 588, comenta: «El laberinto de Creta, tan nombrado de los poetas, edificó aquel muy famoso Dédalo, que estaba tan ciego con las paredes, y trastocadas puertas, que el que una vez entraba en él no podía salir». Sin duda, con la cita de Virgilio, Tomás López hace un guiño a una de las obras comentadas por su hermano, la *Eneida* de Virgilio, pero, además, con la ecuación Dédalo = Diego López, y sobre todo con la ecuación Laberinto = Alciato, hace un doble guiño a la propia obra de Alciato, primero al Emblema 12 (lema: *Non vulganda consilia ducum*), donde, a propósito del emblema del Minotauro, comenta Diego López (1615, p. 51v):

> Llamaron a esta cárcel 'labyrintho', que significa cosa oscura y enredada, de donde quedó el adagio *labyrinthum*, el cual se dice cuando en alguna cosa hay una gran dificultad, y está enredada y confusa.

Pero más determinante es el guiño al Emblema 96 de Alciato (lema: *Doctorum agnomina*) donde Alciato se hace eco de la antigua costumbre universitaria de motejar a los profesores según sus defectos a la hora de explicar las lecciones. Así, llamaban 'Canon', al que explicaba los pasajes fáciles y claros; 'Meandro', al que se repetía demasiado; 'Espada' al que abrevia y (a)corta mucho sus expli-

---

re», p. 176; cf. Emanuele Lelli, *Erasmo da Rotterdam. Adagi*, Milano: Bompiani, 2013, 480-481, Centuria V, § 454.

39. «Fue Alciato como el laberinto en la alta Creta, / pero mi hermano, cual Dédalo, ya lo desveló.»

40. «Como cuentan que antaño fue el laberinto en la alta Creta.»

caciones… y al oscuro y confuso, «Laberinto» (vv. 7-8): *Obscurus et confusus, ut Pico fuit, / Labyrinthus appellabitur*.[41] Diego López comenta así estos dos versos (p. 247r): «(*obscurus et confusus*) El oscuro y confuso, (*ut Pico fuit*) como fue Pico, (*appellabitur Labyrinthus*) llamarase 'laberinto', el qual tenia muchas puertas, y tan confusas, que era difficultosa la salida». Esto es, si en el duelo de rivalidad Diego López vs. Alciato, Tomás López moteja a su hermano de 'Dédalo', apodo sin duda encomiástico, a Alciato, en cambio, le propina una ácida pulla con uno de sus propios motes, 'Laberinto'.

En definitiva, Tomás López, con este epigrama, nos brinda una interesante muestra del llamado «latín de laboratorio», donde contamina, con habilidad, diversas fuentes clásicas: Horacio, Marcial, Persio, Catulo, Virgilio; pasajes de poetas romanos que Tomás López a buen seguro oyó de boca de su hermano en sus clases, o leyó en sus Declaraciones. Con estas citas rinde homenaje a su hermano y a las obras comentadas por su hermano: Virgilio, Persio y Alciato. Si bien es cierto que, por estos dos únicos epigramas, Tomás López no tiene cabida en el Parnaso de los grandes humanistas neolatinos, sí que se hizo, al menos, un hueco, con todo derecho, creemos, en el altar de la Piedad.

Acaso aquí deberíamos poner el punto y final al presente trabajo, si no fuera porque no hace mucho dimos con un nuevo epigrama preliminar que conecta plenamente con lo hasta ahora visto.

Los seis poemas preliminares que figuraban en la *editio princeps* de la *Declaración magistral de las Emblemas de Andrés Alciato* (1615) fueron suprimidos en las nuevas ediciones del siglo XVII, todas ellas salidas en Valencia, sucesivamente en 1655, 1670 y 1684. No obstante, en la edición de 1655,[42] figuran tres poemas preliminares: dos de ellos son los dos primeros sonetos castellanos de la *editio princeps*,[43] el tercero es un epigrama en latín, pero no el original de fray Tomás López, sino otro compuesto por el canónigo valenciano José Campos, que fue profesor de Prosodia, y más tarde catedrático de Retórica en la Universidad de Valencia.[44] Entre otras cosas, José Campos publicó en 1675 una *Prosodia latina*, y en 1660, en Valencia, una edición propia de los *Emblemas* de Alciato con notas latinas,[45] que, en último término, no parece sino una labor hecha a partir de esa

41. «Al oscuro y confuso, como fue Pico, se le motejará Laberinto».

42. *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato*, año 1655 con licencia, en Valencia, por Gerónimo Villagrasa, en la calle de las Barcas. A costa de Claudio Macé, mercader de libros, junto al Colegio del Señor Patriarca. Existe edición facsímil de Duncan Moir, ed., Menston, Yorshire: Scolar Press, 1973.

43. En concreto, los sonetos de Francisco Cevallos y de Antonio de la Baria y Cangas.

44. Breve reseña sobre la vida y obras de José Campos en Fuster (1827: 267).

45. *Andreae Alciati Emblemata quae singula concinnis inscriptionibus, imaginibus, ac caeteris, quae ad ornatum et castigationem pertinent, illustrantur. Editio novissima, a Iosepho Campos, presbytero, in Academia Valentina publico Prosodia facultatis Professore, copioso indice aucta, solertique labore castigata*. Año 1660, Valentiae, per Hieronymum Vilagrasa, in vico Scapharum, expensis Claudii Macè. Pedro F. Campa (1990: 34) documenta la existencia de un ejemplar de esta rara edición

edición de 1655 de la *Declaración* de Diego López, ya que se utilizan los mismos grabados para los emblemas, aunque añadiendo breves comentarios en latín a cada emblema, que remiten puntualmente a las declaraciones hechas por López.[46]

José Campos, cuya mano puede que esté detrás de esta primera edición valenciana de 1655 (y por ende del interés por Alciato en el reino de Valencia),[47] rescató dos sonetos de la *editio princeps* que elogian la labor de Diego López como comentarista de Alciato, y sustituyó el epigrama latino de Tomás López, demasiado personal y efusivo con Diego López (*amore pio*), por un nuevo epigrama latino, salido de su propia pluma y centrado exclusivamente en Alciato. Aun así, José Campos se inspira, a todas luces, en el epigrama de Tomás López, pero suprime la idea-fuerza de la claridad (que solo tenía sentido con la labor declaratoria de Diego López), e insiste sobre todo en la moralidad y la utilidad de la obra.

---

temprana en los fondos de la Hispanic Society of America. Existen ejemplares de esta primera edición en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, en la Biblioteca Nacional de Cuba «José Martí», y, según el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, en el Seminario Diocesano de Segovia y en los fondos de la Biblioteca del Museo del Prado. Fue de nuevo editado por el mismo editor en 1676 en Valencia, apud haeredum Hieronymi Vilagrasa, iuxta Molendinum de Rovella, expensis haeredum Hieronymi Vilagrasa. De esta segunda edición, según el *CCPB*, existen ejemplares en la Universidad de Barcelona, CRAI Biblioteca de Reserva, en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona (2 ejemplares), en la Biblioteca Municipal Serrano Morales de Valencia, y en la Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Según el *CCPB*, en la Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca hay un ejemplar fechado en 1654 (?). La directora de dicha biblioteca, María de Lluc Alemany —a quien agradecemos su amable gestión— nos ha confirmado el dato, pero no hemos podido examinar *in situ* el ejemplar. F. Campa (1990: 33) recoge una edición latina de los *Emblemas de Alciato* impresa en Valencia en 1654, citada por Karl L. Selig (1955: 359), pero no atribuye autoría de la edición.

46. En los preliminares, además de un epigrama latino salido de su pluma exhortando al lector a la lectura del libro, José Campos recupera la idea original de Diego López de invitar a discípulos suyos a componer poemas encomiásticos a su maestro, y se incluyen así tres epigramas latinos y una décima castellana, a saber: «Epigrama del noble Lorenzo de Cardona, *in sui Magistri Campos encomium*»; «Epigrama del noble Marco Antonio Sisternes, *in sui praeceptoris Campos laudem*»; «Epigrama de Luis Alexandre, *civis*, *in sui Magistri Campos laudem*»; «Dezima de Don Juan Rafael de la Torre y Orumbella, a su maestro Campos». Dicha práctica, que viene a subrayar el carácter pedagógico del libro, ya se había dado en la reedición de otra obra de Diego López, el *Commento en defensa del libro quarto del arte de Grammatica del Maestro Antonio de Nebrissa* (Salamanca, 1610), que fue dado de nuevo a la estampa en Madrid en 1652 bajo un nuevo título, *Comento sobre el Syntaxis del arte de gramatica, con un tratado de las figuras y muchas frases, sacadas de los autores latinos, para entender, escribir y hablar la lengua latina con propiedad y elegancia*, y con algunos cambios en el texto y en los preliminares. Entre las novedades, al menos en el ejemplar custodiado en el fondo antiguo de la Universidad de Sevilla (signatura: A 148/021), figura un epigrama laudatorio latino (20 vv.) de Juan Rodríguez de Molina, posiblemente discípulo de Diego López durante su estancia como profesor en Mérida. De nuevo reaparecen los consabidos tópicos de la *captatio benevolentiae* y exhortación al lector a leer la obra, cuya erudición se encomia, junto con los conocidos calcos textuales y contextuales de autores clásicos latinos (*fronte serena*, v. 1; *rumpe moras*, v. 3; *tolle supercilium*, v. 5; *creta… nota*, v. 16; *dignissima cedro*, v. 17).

47. De confirmarse la edición latina de 1654 (véase nota 45), esto demostraría el interés temprano de José Campos por los emblemas de Alciato y respaldaría su autoría en la reedición valenciana de la de Diego López de 1655, intuida por el poema preliminar suyo y por el parentesco entre los grabados de los emblemas de ambas ediciones.

La deuda con su predecesor es clara desde el arranque mismo del epigrama, especialmente en los versos 3-6: *Aeterna cedro fulgent me iudice digna, / quandoquidem cunctis commoda multa ferunt. / Istud opus pueros recreat, iuvenesque, senesque, / et magna cunctos utilitate replet*;[48] donde Campos mantiene la imagen del cedro, símbolo de eternidad de la obra literaria, y repite la idea del provecho universal de su contenido. No falta tampoco un guiño a Alciato en la parte central del epigrama, entre los versos 7-10*: Detinet hoc pueros dum iuglans fallit amara,*[49] */ tessera dum iuvenes detinet arcte*[50] *levis, / delectatque senes, ne segnes chartula picta / detineat, pellens otia prava virum*[51]; en los que de manera transparente se reelaboran los dos primeros hexámetros de la conocida dedicatoria de Alciato al humanista alemán Conrad Peutinger, el de la famosa *Tabula Peutingeriana*:

Dum pueros iuglans, iuvenes dum tessera fallit,
detinet et segnes chartula picta viros…[52]

Tras el homenaje a Alciato, José Campos, como hizo antes Tomás López, pasa a exhortar al lector a una rápida y total lectura del libro, que, sin duda, le resultará provechosa (vv. 11-16):

Quare si sana frueris ratione repente,
candide lector, opus perlege mente cito.
Seu iuvenisve senex, tenerae vel flore iuventae,
roribus his Pindi prolue labra tua.
Hoc opus amplexare, preco; tibi commoda Semper
mille dabit. Capias emolumenta. Vale.[53]

Llegados a este punto, pasemos, pues, a la edición completa y a la correspondiente traducción al castellano de este epigrama latino de José Campos:

48. «(Los versos que este libro contiene) los compuso Alciato con docta melodía. / Brillarán, a mi juicio, dignos de eterno cedro, / pues dicen muchas cosas provechosas para todos. / Esta obra recrea a los niños, a los jóvenes y a los viejos, / y colma a todos con gran utilidad.»
49. amara *emendavimus* : amata *editio 1655.*
50. arcte *emendavimus* : arte *editio 1655.*
51. «Esta obra entretiene a los niños, mientras que la bellota amarga los distrae, / a los jóvenes, mientras que el dado pulido los distrae mucho, / y deleita a los ancianos, para que el naipe no los entretenga, / ociosos, expulsando los malos ocios de los hombres.»
52. «Mientras la nuez entretiene a los niños, el dado a los jóvenes, / y los naipes distraen a los hombres ociosos, / (hemos elaborado nosotros, en horas festivas estos emblemas…).»
53. «Por eso, cándido lector, si de repente gozas de sano juicio, / date prisa y lee el libro entero. / Seas joven o viejo, o estés en la flor de la tierna juventud, / moja tus labios en estas aguas del Pindo. / Acoge, te lo ruego, esta obra; te dará siempre / mil utilidades. Que te aproveche. Adiós.»

Iosephi Campos, diaconi, in Academia Valentina publici Prosodiae facultatis professoris, ad lectorem Epigramma

Quae docto Alciatus cecinit modulamine metra,
gaudia Musarum, continet istud opus.
Aeterna cedro fulgent me iudice digna,
quandoquidem cunctis commoda multa ferunt.
Istud opus pueros recreat, iuvenesque, senesque, 5
et magna cunctos utilitate replet.
Detinet hoc pueros dum iuglans fallit amara,
tessera dum iuvenes detinet arcte levis,
delectatque senes, ne segnes chartula picta
detineat, pellens otia prava virum. 10
Quare si sana frueris ratione repente,
candide lector, opus perlege mente cito.
Seu iuvenisve senex, tenerae vel flore iuventae,
roribus his Pindi prolue labra tua.
Hoc opus amplexare, preco; tibi commoda semper 15
mille dabit. Capias emolumenta. Vale.

De José Campos, diácono, profesor ordinario de la cátedra de Prosodia en la Universidad de Valencia, al lector

Los versos que este libro contiene, gozos de las Musas,
los compuso Alciato con docta melodía.
Brillarán, a mi juicio, dignos de eterno cedro,
pues dicen muchas cosas provechosas para todos.
Esta obra recrea a los niños, a los jóvenes y a los viejos, 5
y colma a todos con gran utilidad.
Esta obra entretiene a los niños, mientras que la bellota amarga los distrae,
a los jóvenes, mientras que el dado pulido los distrae mucho,
y deleita a los ancianos, para que el naipe no los entretenga,
ociosos, expulsando los malos ocios de los hombres. 10
Por eso, cándido lector, si de repente gozas de sano juicio,
date prisa y lee el libro entero.
Seas joven o viejo, o estés en la flor de la tierna juventud,
moja tus labios en estas aguas del Pindo.
Acoge, te lo ruego, esta obra; te dará siempre 15
mil utilidades. Que te aproveche. Adiós.

Dada la tradición retórica en España,[54] el surgimiento de esta poesía latina de preliminares, que en la primera mitad del siglo xvii llegó a constituir un géne-

54. Sobre la importancia que tuvo la Retórica en el ámbito de las enseñanzas durante los siglos xvi y xvii, cf. López Grigera (1994: 49-60); Merino (1992); Sánchez Salor y Chaparro (1984: 33-160; 179-372); Rico Verdú (1973: 73-245); Martí (1972).

ro particular dentro de la producción literaria latino-humanística, es fácil de entender; sobre todo, por el papel fundamental que desempeñaba la enseñanza de la Retórica dentro de los *studia humanitatis*. Falta acaso un estudio que aborde cumplidamente las estrechas relaciones que se prevén entre la composición de esta poesía de preliminares que encabezaba los impresos del Siglo de Oro y los ejercicios retóricos de composición literaria que se impartían dentro del programa para la enseñanza de la Retórica en la época; un estudio que reúna, asimismo, un corpus exhaustivo de aquellas composiciones preliminares que responden a este patrón didáctico.

Bibliografía

Artaza, Elena, «El ars narrandi en los Progymnasmata de Antonio Lulio», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, 41-55.

—, *Las retóricas barrocas (1600-1650): notas introductorias, en Estudios de filología y retórica en homenaje a Luisa López Grigera*, coords. E. Artaza, J. Durán, C. Isasi Martínez, J. Lawand, V. Pineda González, F. Plata Praga, Universidad de Deusto, 2000, 45-66.

Asís Garrote, María Dolores de, «Los Studia Humanitatis y las formas literarias del Renacimiento español (Análisis de un «Prólogo» del comendador griego)», ed. Manuel García Martín, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (2. 1990), vol. 1 (1993), 153-160.

Campa, Pedro F., *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham and London, Duke University Press, 1990.

Fernández de Avellaneda, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia, 2014.

Fortuny Previ, Filomena, «La Declaración magistral de Diego López a las Sátiras de Persio: Precisiones lingüísticas (I)», *Myrtia*, 14 (1999), 153-170.

—, «La Declaración magistral de Diego López: Cuestiones de Realia (II)», en *Historia y Humanismo. Homenaje al profesor Pedro Rojas Ferrer*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, 321-337.

—, «Presencia de los humanistas en el comentario de Diego López a Persio», ed. Miguel Rodríguez-Pantoja, *Las raíces clásicas de Andalucía. Actas del IV Congreso Andaluz de Estudios Clásicos* (Córdoba 18-20 de septiembre 2002), Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, vol. 2 (2006a), 717-731.

—, «La traducción de Diego López de las Sátiras de Persio», en Miguel Rodríguez-Pantoja, ed., *Las raíces clásicas de Andalucía. Actas del IV Congreso Andaluz de Estudios Clásicos* (Córdoba 18-20 de septiembre 2002), Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, (2006b), vol. 2, 733-748.

Fuster, Justo Pastor, *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días*, tomo I: *Los autores hasta el año 1700*, Valencia, Imprenta y Librería de José Ximeno, 1827.

Güell, Mónica, «Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder», eds. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, *Paratextos en la literatura española: Siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, 19-35.

Izquierdo Izquierdo, José Antonio, «Diego López», ed. Juan Francisco Domínguez, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico del Humanismo Español (siglos XV-XVII)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2012, 495-497.

López Grigera, María Luisa, «Notas sobre Progymnasmata en la España del siglo XVI», eds. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Borea, *Hu-*

manismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990), vol. 2, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses (CSIC), 1993, 585-590.

—, *La retórica en la España del siglo de oro: teoría y práctica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamnaca, 1994.

Maestre Maestre, José María, «Sistema, norma y habla y creatividad literaria latino-tardía», *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén, Excma. Diputación Provincial-Instituto de Estudios Giennenses (C.S.I.C.), 1982, 260-267.

—, «La influencia del mundo clásico en el poeta alcañizano Juan Sobrarias: estudio de sus fuentes literarias», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 2 (1985), 325-340.

—, *Poesías varias del alcañizano Domingo Andrés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (C.S.I.C.), 1987.

—, *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses (CSIC)-Excmo. Ayuntamiento de Alcañiz, 1990.

Marsá, María, «Poesía laudatoria castellana en impresos del Siglo de Oro», en José Luis Girón Alconchel *et alii*, eds., *Estudios ofrecidos al Prof. José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Editorial Complutense, 2003, II, 1253-1272.

Martí, Alanís, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.

Merino Jérez, Luis, «Nota a la poesía latina del humanista Diego López: la *Epístola de laudibus Valentiae ordinis Alcantaresis* y otros textos», *Anuario de estudios filológicos*, 10, Cáceres, 1987, 229-243.

—, *La pedagogía en la retórica del Brocense. Los principios pedagógicos del Humanismo renacentista (natura, ars y exercitatio) en la Retórica del Brocense (memoria, methodus y analysis)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.

—, «La poesía latina de Diego López de Valencia de Alcántara», eds. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez, *'Nulla dies sine linea'. Humanistas extremeños: de la fama al olvido,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, 219-241.

Rico Verdú, José, *La Retórica española en los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973.

Sánchez Salor, Eustaquio y Chaparro Gómez, César, *Francisco Sánchez de las Brozas, Obras I*, *Escritos retóricos*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1984.

Yarza Urquiola, Valeriano, *Aelii Antonii Nebrissensis Gramm. Opera. Comentario al 'Carmen Paschale' y a dos himnos de Sedulio*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

Exceder a Naturaleza pintando. Una lectura de *Mirad a quién alabáis,* de Lope de Vega

Enrico Di Pastena
Università di Pisa
enrico.dipastena@unipi.it

Recepción: 26/06/2017, Aceptación: 13/07/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
El andamiaje argumental de *Mirad a quién alabáis*, comedia palatina de la madurez de Lope (*princeps*: 1621), se sustenta en los retratos verbales que diferentes personajes hacen de la extraordinaria hermosura de Juana Esforcia, Duquesa de Milán. La utilización constante a lo largo de la pieza de referencias pictóricas permite ver estos retratos, de remota ascendencia petrarquista, como una manifestación ecfrástica, a la dama retratada como una viva obra de arte y, sobre todo, al dramaturgo como un insuperable «pintor». Así, la capacidad que poseen las descripciones de suscitar pasiones en escena se convierte en última instancia en un testimonio más, si no en un alarde, de la maestría formal de Lope en años convulsos para su reinado literario y dramático, al mismo tiempo que una *mise en abyme* de su arte teatral.

Palabras clave
Lope de Vega; *Mirad a quién alabáis*; comedia palatina; écfrasis; retrato femenino

Abstract
Overcoming Nature through Painting: An Interpretation of Mirad a quién alabáis *by Lope de Vega*
The architecture of *Mirad a quién alabáis*, a palatine comedy of Lope de Vega's later life (*princeps*: 1621), rests on the verbal portraits that various characters realize of the extraordinary beauty of Juana Esforcia, Duchess of Milan. The constant use of pictorial references impels to see such portraits, of remote Petrarchan origin, as a manifestation of ekphrasis, the lady portrayed as a vivid work of art and, above all, the playwright as an unsurpassed "painter". Thus, the ability of descriptions to arouse passions on the scene

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.272

becomes a further testimony, when not a glimpse, of Lope's formal mastery during what were convulsive years for his literary and dramatic realm, as well as a *mise en abyme* of his theatrical art.

Keywords
Lope de Vega; *Mirad a quién alabáis*; palatine play; ekphrasis; femenine portrait

Mirad a quién alabáis se imprimió por primera vez en 1621, en la *Parte XVI* de comedias de Lope de Vega. El dramaturgo debió de escribirla en los años inmediatamente anteriores, probablemente entre 1619 y 1620.[1] Es una comedia palatina que se inclina hacia la modalidad seria, por el tono en ciertos momentos ejemplar y por cómo trata el tema de la lealtad al poder real:[2] la acción plantea el antagonismo entre el rey Alonso de Aragón y un vasallo suyo de rango elevado, el Almirante de Nápoles don César, quien al final logra el premio de su lealtad.

A pesar de ser en todo momento fiel al monarca, el Almirante provoca su resentimiento por haberle alabado de forma encarecida la hermosura y las virtudes de la noble con la que Alonso ha planeado casarse. El asunto que desencadena la intriga se resume, pues, en el título de la obra: hay que ser precavidos con el objeto de los elogios. Por otro lado, desde el primer acto de la pieza se hace evidente que importa, y mucho, también el cómo se articula el encomio y el grado de

1. Véanse los datos razonados sobre la datación y las compañías que tuvieron en su repertorio la obra en la edición de Di Pastena (2017).
2. Cf. Antonucci (2013: 148-149). Sobre esta veta, véase ahora Zugasti (2015), con bibliografía. Y cf. Arata (1989: 49-55), Ojeda Calvo (1996: 97-104), Ferrer Valls (1997), Oleza (1997: 250), Oleza y Antonucci (2013: 700-705), Badía Herrera (2015: 106).

entusiasmo con el que el elogiador es partícipe de su discurso (en ese sentido, el título bien podría haber sido *Mirad cómo* o *cuánto alabáis*). Lope manifiesta que la alabanza se puede malentender ya en la dedicatoria de la obra, dedicatoria que debió de escribirse, según solía pasar, en vista de la impresión de la comedia y por lo tanto después de que esta hubiera dejado de constituir una novedad en las tablas. El autor consagra el texto prologal a la dama portuguesa doña María de Noroña, mujer de Diego Jiménez de Vargas, caballero de la orden de Santiago y a su vez dedicatario, no muy conocido hoy en día, de otra comedia que vio la luz en la *Parte XVI*: *La inocente Laura*. Si el paratexto, como era de esperar, está encaminado al elogio de la dama y de su esposo, también cabe destacar que sus reflexiones parecen relacionarse más directamente que en otras ocasiones con la pieza que preceden. En la dedicatoria Lope reconoce cuatro motivaciones principales para la alabanza (lisonja, amor, obligación y miedo) y considera que de muchas maneras puede esta suscitar sospechas; en el interior de la comedia es el Rey quien utiliza algunas de estas distinciones (vv. 505-518). Lo cierto es que también en el «Prólogo dialogístico» que antepone a la *Parte XVI* y en el que hablan el Teatro y un Forastero se alude, junto con tramoyas y tipos de público, a un Lope que «en sus libros dice bien de otros poetas», cuando «Todos dicen mal de él»: la alabanza, si generosa y sincera, evidentemente asume para el Fénix, que se dispone a abordar los lustros conclusivos de su trayectoria vital y artística deseando una plaza confortable, un valor central, aunque también evoque a su temido contrario, ese vituperio del que el autor se ha sentido injustamente blanco (incluso por mano de «la barbada ignorancia de muchos que visten seda», tal como añade en el mismo prólogo, en probable alusión a una comedia que le había sido silbada), ahora que una nueva generación de dramaturgos apremia.[3]

Mirad a quién alabáis es una obra rica de resonancias pictóricas y vuelve a activar explícitamente el motivo, difundidísimo en el Siglo de Oro, de la correspondencia entre poesía y pintura («*ut pictura poesis*»), entre poeta y pintor; el dicho descendía de una malinterpretación de Horacio y contaba con el precedente del aforismo de Simónides de Ceos, que hacía de la pintura «una poesía muda» («*muta poesis*») y de la poesía «una pintura que habla» («*pictura loquens*»).[4] Consideramos que esa relación consabida, e incluso trillada, se convierte, en manos de Lope y en el transcurso de *Mirad a quién alabáis*, en un implícito instrumento de reivindicación de su propia maestría dramática y poética. Por lo demás,

3. Sobre el prólogo, véanse la ficha correspondiente en *Les idées du théâtre*, firmada por d'Artois, y ahora Giuliani y d'Artois (2017: 27-28), quienes señalan, además, cómo la crítica a la lisonja asoma en las dedicatorias de varias comedias de la *Parte XVI*; con ella Lope se afirmaría a sí mismo como autor que no necesita elogios falsos o excesivos y que se impone por la evidencia del valor de su producción.

4. Un panorama, en el clásico estudio de Aurora Egido (1990), al que se pueden añadir Civil (1996), Lleó Cañal (2007), Arredondo Sirodey (2008) y Martín Gayango (2013). Véase también, desde la vertiente de la pintura, Calvo Serraller (1991).

sabemos que son frecuentes los contactos entre el Fénix y la pintura, y los ecos que esta deja en su corpus, también con finalidades estratégicas y de autopromoción, como metáfora de su literatura.[5]

En *Mirad a quién alabáis* esas relaciones cristalizan en una auténtica red de ocurrencias léxicas. El personaje que más cumplidamente acerca la poesía y la pintura es el Rey, la figura que teme las causas recónditas y los efectos manifiestos del arrobo descriptivo. En un largo romance Alonso de Aragón desahoga ante Otón su malestar y sospechas (vv. 397-438):

Rey	«Ángel, cielo, serafín,	
	rosas, jazmín, azucenas,	
	claveles, púrpura, sol,	
	oro, diamantes y perlas»	400
	era lo menos, Otón.	
	¿No has visto la lisonjera	
	pluma guïada de amor	
	de un dulcísimo poeta,	
	que de los cielos más altos	405
	desencaja las estrellas?	
	Va por rubíes a Ceilán,	
	por jazmines a Valencia,	
	por diamantes a la China,	
	por alabastros a Grecia;	410
	no deja cándido cisne	
	que no diga que le afrenta	
	su cuello y que es con sus manos	
	la nieve, en los Alpes, negra.	
	¿No has visto, Otón, un pintor	415
	cómo en la tablilla ordena	
	el blanco, el azul, el rojo,	
	la sombra, el nácar que templa,	
	mezcla el carmín para el labio,	
	y para las joyas mezcla	420
	el pajizo y genolí,	
	que de ser oro se precia,	
	y cómo tiento y pincel	
	tiene en la mano siniestra	
	y con la derecha excede	425
	tal vez a naturaleza?	

5. Han sido abordados recientemente por Sánchez Jiménez (2011), donde se encuentran referencias bibliográficas más específicas, a las que es posible añadir Entrambasaguas (1975), Ambrose (2004) y ahora, para la primera época de Lope, Pedraza Jiménez (2012). Antes, véanse Vosters (1990) y Portús Pérez (1992, 1999); recogen lugares lopianos sobre arte pictórico y pintores Camón Aznar (1945: 233-252) y sobre «Pintura y poesía» Pérez y Sánchez Escribano (1961: 137-173). Hay alguna referencia a pintores y al arte correspondiente también en Rennert y Castro (1968: 387-390).

¿Cómo a pocas pinceladas
se levanta por ser cerca
y desde lejos advierte
lo que acierta o lo que yerra? 430
Pues haz cuenta, Otón amigo,
que estás mirando a don César
con diestro pincel, con pluma,
ser pintor y ser poeta:
con tan notable artificio 435
me pintaba a la Duquesa,
que le vi los pensamientos
por el cristal de la lengua.

Lo explícito del paralelismo, el desarrollo de la argumentación por parte del personaje, las reacciones emotivas que provoca en él y las repercusiones que tendrá para la intriga, sirvan para justificar la extensión de la cita (y la comodidad del lector valga a motivar la extensión de las que vamos a reproducir más adelante). El Rey no se limitará a apartar de su vista al vasallo presuntamente infiel, sino que resolverá anular la boda que tenía prevista y cuyos fines eran en lo esencial políticos. A los ojos de su señor, César ha actuado como un artista que con pluma y pincel ideales no ha podido evitar que se delatara su (a estas alturas solo presunta) implicación afectiva con el objeto descrito.[6] Lo irónico de la situación es que la inquebrantable lealtad del Almirante no le ha permitido albergar al inicio pensamientos maliciosos y, en cambio, la anulación del compromiso matrimonial que en el Rey producen las sospechas acabará favoreciendo precisamente la unión entre don César y la Duquesa. Otra y más encubierta alusión antifrástica en el episodio podría detectarse en que la conducta del Monarca es una posible inversión de la de un dechado de magnanimidad, Alejandro Magno, quien según una conocida anécdota renunció a su concubina Campaspe para beneficiar a quien tenía el encargo de pintarla (en este caso materialmente), es decir, Apeles.[7] En último lugar, el repudio por parte de la figura real también podría interpretarse como una suerte de inversión del amor *de lejos* o *de oídas*. Anteriormente, a la afirmación de Roberto por la que «puédese amar sin ver» (v. 37), y aun reconociendo el poder figurativo de la imaginación (calificada de «pintora» en el v. 50), Alonso se ha negado a doblarse a su fuerza y ha declarado

6. Demasiado vaga parece la referencia en los vv. 427-430 como para ver en ella una indirecta alusión a El Greco, tal como en cambio señaló Camón Aznar (1970: II, 1216).
7. La anécdota, muy conocida, se cuenta en Plinio, *Naturalis Historia* (XXXV, xxxvi, 85-87, 324-325). Que Lope pudo haberla tenido en cuenta lo confirmaría que más adelante en el texto otro personaje, Roberto, la evoque; el Fénix dramatizó el episodio en el primer acto de *La grandeza de Alejandro* (esp. vv. 587-648), comedia que también se imprimió en la *Parte XVI* de sus comedias.

que prefiere objetivos más tangibles.[8] Con todo, cuando el Rey vea a la Duquesa sin conocer su identidad y solo sospechando su elevada condición social, no podrá sino celebrar los irresistibles encantos de la dama.

La reacción, algo desaforada, que en el Monarca suscita el elogio hecho por su Almirante parece cimentarse en una especie de afrenta de lesa majestad y en unos celos mal entendidos.[9] Se aprecia quizás cierta «debilidad» o inconsistencia de ese desencadenante de la acción, aunque el mismo criado de don César, Fabio, se dejará escapar más adelante: «parece imposible / alabar y no querer» (vv. 1475-1476). Alonso, que presenta las limitaciones del tipo del rey mozo y galán, se ve arrastrado por sus fantasmas, quizás proyección involuntaria de su propia actitud de seductor empedernido. Se le ve en los primeros compases de la comedia acechar nada menos que a la hermana del Almirante, el hombre al que ha alejado de Nápoles encargándole la misión de traer a la ciudad la futura reina y al que reprochará una conducta despreciable. Una situación inicial, la del cortejo ilícito, que Lope recuperará en *El castigo sin venganza*, donde el Duque de Ferrara prosigue sus correrías nocturnas a pesar de que sea inminente la llegada de su prometida Casandra, pero con la diferencia de que en la suma tragedia lopiana resuena en escena, en boca de Cintia (vv. 93-128), una condena explícita de la conducta del mandatario, circunstancia que no se da en *Mirad a quién alabáis.* Dicho sea de paso: si el antagonismo amoroso entre el rey y un vasallo (figura en nuestro caso relevante, al tratarse, como vimos, de un Almirante, y además deudo del monarca, pues es su primo) resulta un rastro persistente de una de las manifestaciones de un motivo, el de los abusos de poder, muy presente en la fase de arranque del subgénero palatino,[10] cabe observar que la situación recibe ahora un tratamiento suavizado, al privilegiar la intriga, sobre los desmanes del poderoso, las dudas del subalterno ante la disyuntiva entre lealtad y logro de sus intereses amorosos, y al acabar la comedia de manera feliz.

En el segundo acto de nuestra comedia, Alonso de Aragón vuelve a manifestar su disgusto ante otra descripción que de la Duquesa hace el Almirante. Este la presenta en el campo de batalla en su vertiente de mujer guerrera como una nueva amazona, sigue comparándola con conocidas figuras del pasado como Semíramis y Escipión el Africano («Cipión» en el texto: v. 1289), añade a sus

8. Véanse los vv. 41-56: «Rey Aunque la imaginación / suele pintar al deseo / lo que no ha visto, y yo creo / que sus efectos lo son, / no tiene fuerza conmigo, / pues nunca la imaginé / ni por fama vista fue / la causa que adoro y sigo. / No pide mi pensamiento / retratos a la pintora / imaginación, ni adora / la ley del merecimiento. / No quiero, formando ideas, / lo no visto por lo visto, / que lo que he visto conquisto / y hoy quiero que tú lo veas».

9. Estos, motor poderoso para la intriga de numerosas comedias del Siglo de Oro, se harán aún más descubiertos en las palabras con que Octavio, v. 1989, califica la decisión de Alonso de encarcelar a César ante el acuerdo, entre la Duquesa y el Almirante, que sigue al falso enfrentamiento en armas entre la de Milán y el adalid; para Celia el «airado» Alfonso (v. 2121) es movido de «envidias» (v. 2123) desencadenadas por la pérdida de la importante mujer y el correspondiente condado.

10. Cf. Badía Herrera (2014: 280 ss.).

términos de comparación un diamante y culmina el parlamento equiparándola a un ángel, San Miguel. La crítica del Rey no podría ser más tajante, pues considera «desatinos / tantos encarecimientos» (vv. 1300-1301) y «diabólico desatino» (v. 1308) las metáforas usadas por el Almirante; acto seguido, le encarga a don César el mando de las tropas que tendrán que cortarle el paso a la enemiga.

Cuando, como veremos, sea Roberto quien se lance a la descripción encarecida de una peregrina ignorando que bajo su traje esconde su identidad la misma Duquesa, el Rey, sorprendido porque el interlocutor se expone al riesgo de incurrir a su vez en el exceso de elogios —el error ya cometido por el Almirante—, asimila el discurso del otro a la obra del pincel nombrando nada menos que a Zeuxis: «¿y así tu pincel la precia, / que Zeusis no le igualó / cuando a Elena retrató, / de cinco damas de Grecia?» (vv. 2041-2044). Lope se hace eco aquí de una conocida anécdota transmitida por Plinio y retomada por polianteas como la de Pedro Mexía,[11] y prepara la situación paradójica en la que finalmente será el propio Rey quien cante los elogios de la hermosura de la peregrina (vv. 2290-2336; volveremos sobre ello), y lo haga, según una clara inversión de papeles, en presencia de don César y antes de descubrir, en la inminencia del desenlace, que se trata de su antigua prometida, que él habrá perdido para siempre.

Finalmente, el mismo Roberto, después de haber rebajado con una *captatio* su condición («Ni yo puedo ser Apeles […]», v. 1806), relaciona sus palabras con los trazos del pincel para ensalzar a su señor y celebrar su poder («mi boca hará pinceles / para pintar cada día / tus alabanzas, señor», vv. 1807-1809).

Antes de seguir con nuestras argumentaciones, subrayaremos que, además de aprovechar la conexión entre el binomio pincel-pluma, Lope en la obra parece propenso a potenciar la polisemia de ese segundo vocablo (y tampoco ello es insólito): si en más de una ocasión la pluma es el instrumento del «retratista», en otras ocurrencias corresponde al adorno militar, pues el ejército de Nápoles se presenta «de banderas y plumas coronado» (v. 1520), «arrogancias y plumas presta al viento» (v. 1527), anticipando de esa manera la entrada en escena, al mando de las tropas, de don César, «*muy bizarro con plumas y con un bastón*» (acotación que sigue al v. 1530). El hecho de que César reúna la capacidad de «escribir» retratos y de combatir (aunque no necesite hacer lo segundo) se manifiesta, pues, a través de la pluma. Esta, sin embargo, también puede valer para significar, en el estandarte de las tropas milanesas, la incapacidad de mantener fe a la palabra dada y referirse por lo tanto al Rey («por mostrar en suma / que hay palabra que pesa como pluma», vv. 1495-1496), como parte de una más elaborada representación gráfica, un emblema, en que caben los platillos de una balanza y las dos manos que ya no están destinadas a unirse en matrimonio. Por

11. Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, lib. II, cap. 17, 642-643. Y antes, Plinio, *Naturalis historia*, XXXV, xxxvi, 64, p. 309 (referencia a las cinco doncellas de Agrigento) y 66 (alusión a una estatua de Elena conservada en Roma).

su parte, el Rey aludirá con la pluma a la vívida imagen de un cometa («en la imitación / de pluma resplandeciente», vv. 2163-2164). No falta una incidental alusión a la pluma por parte del gracioso Fabio, que con ella se refiere a la actividad de los escribanos («Ni de escribano tampoco [diré bien], / que no quiero que las plumas, / de que hay infinitas sumas, / me tengan por necio y loco», vv. 639-642), en el tono jocoso y satírico que le corresponde.

Las referencias a la pintura que hemos enumerado, confieren a los tres retratos que de forma más elaborada se presentan en el texto un alcance que va más allá de los consabidos y casi obligados pasajes de raíz petrarquista (recurrentes en numerosas comedias, así como en la poesía de Lope y de otros poetas del Siglo de Oro),[12] y elevan cada uno de ellos al rango de écfrasis, entendiendo el vocablo especialmente en su original y más antiguo significado de descripción extensa, detallada y vívida o representación verbal que permite presentar un objeto ante los ojos:[13] los retratos considerados convierten, al hacerse las palabras pinceles, a la persona retratada (que siempre es la hermosa Duquesa, bien con su identidad auténtica, bien con una fingida) en una viva obra de arte. Veamos el primero de ellos, destinado a dejar secuelas en el desarrollo de la intriga:

Don César	Llegué a Milán, adonde ya tenía	
	la Reina mi señora prevenido	
	tan gran recibimiento, que sería	135
	cansado y imposible referido.	
	Entré en palacio donde el sol ardía	
	debajo de un dosel de oro vestido,	

12. Véase Manero Sorolla, quien recuerda que gran parte de la imaginería lírica fijada por el propio Petrarca, tan influyente en el Siglo de Oro (y por ella observada analíticamente en sus componentes), procede en realidad de mundos poéticos anteriores al mismo poeta italiano, como «la lírica latina, trovadoresca o stilnovista» (1992: 6); cf. también Manero Sorolla (2005); la vertiente popular del retrato de la dama comparte algunos rasgos e imágenes con la tradición culta, según ha vuelto a recordar recientemente Mañero Lozano (2016). Sobre la poesía que en el Quinientos se refiere a retratos pictóricos, véase el libro de Bolzoni (2008) y, en la vertiente hispánica, el excelente artículo de Gargano (2012), además del de Ponce Cárdenas (2012). A este último (2016) se debe también una indagación sobre poemas epigramáticos inscritos en retratos reales.

13. La acepción original y menos restringida de écfrasis surgió en el contexto helenístico de la Segunda Sofística (siglos III-IV a.C.) y se refería a la descripción verbal de cosas reales o representadas (Krieger 1992: 7), como en Hermógenes; la segunda acepción, ya presente en la Antigüedad y relacionada especialmente con la descripción pormenorizada de obras de arte, fue usada explícitamente por vez primera por Filóstrato de Lemnos (cf. Sánchez Jiménez 2011: 105, con bibliografía). Sobre el alcance del concepto y su uso literario, véase Venturi (2004); en castellano, pueden leerse las atinadas consideraciones de Pineda (2000). Sobre concretas manifestaciones en el teatro de Lope, véanse Ambrose (2004), De Armas (2008 y 2013) —quien tiene varios y muy valiosos trabajos precedentes a esta última fecha sobre la presencia de la pintura y lo ecfrástico en Lope y en Cervantes— y Vélez-Sainz (2015). Para manifestaciones en la poesía del Fénix, véanse Bergmann (1986), Vosters (1987 y 1990, que también alude a obras teatrales), Guillén (1995), Pedraza Jiménez (2012) y Botello (2016).

dando con dos bellisímas estrellas
rayos al cielo y al amor centellas. 140
Si le viera Faetón, estoy muy cierto
que no pidiera al Sol su carro de oro,
que allí quedara de sus rayos muerto,
sin quemar el León ni arder el Toro.
Entré, desde la puerta descubierto, 145
besando el suelo en su real decoro,
y de su luz enamorado y ciego
parecí mariposa de su fuego.
¿No ha visto Vuestra Alteza algún villano
mirarle cuando pasa por su aldea, 150
que sin mover el pie ni alzar la mano
toda la vista en su persona emplea?
Ansí miré su rostro soberano,
mayor que toda imaginable idea;
ansí quedé del no pensado caso, 155
pidiendo el alma a su belleza paso.
Diome licencia con mover el suyo
de la grada en que el sol llama al aurora.
Llegué, besé su mano en nombre tuyo,
dile la carta, que aún me admiro agora 160
no de turbarme —mi ignorancia arguyo
en la presencia de tan gran señora—,
sino de no saber, por su blancura,
cuál fue el papel, pues fue la carta obscura.
La carta guarneció de dos corales, 165
quiero decir que la besó y, teñido
en púrpura el marfil, fueron iguales
en la color el rostro y el vestido;
y con ser en un punto efectos tales
pensé que ya me había respondido, 170
porque me dio, por sosegar mis miedos,
cinco billetes en los cinco dedos.
Referirte, señor, tantos favores
como me hizo hasta partir, sería
contar luces al cielo, al campo flores 175
y reducir la edad del tiempo a un día.
Las fiestas no las vio Milán mejores,
la noche imaginó que Roma ardía
y con doseles de humo y de centellas
se encubrió la ciudad a las estrellas. 180
En las fiestas, señor, y los torneos
mostró Milán en infinitas sumas
colores, bordaduras y trofeos,
armas francesas y africanas plumas.
Quien ver quisiera serafines feos, 185
porque la dicha de tu bien presumas,

viera las damas de esta fiesta un día
que la Duquesa celestial salía:
tal vez de plata, entre uno y otro velo,
daba luz a las luces de las salas, 190
que para parecer ángel del cielo
era el cabello sol, los velos alas;
tal vez, con dulce admiración del cielo,
a Venus retrató, tal vez a Palas,
porque si Paris su belleza viera, 195
ni Elena fuera vil, ni Troya ardiera.
Partimos, finalmente, acompañados
de todo el vulgo, de tu bien gozoso,
los altos montes convirtiendo en prados
el sol divino de su rostro hermoso. 200
Mirábanla los pueblos admirados,
echando bendiciones al dichoso
a cuyo lado amanecer tenía
la misma luz con que se afeita el día.
A diez leguas de aquí la dejo agora, 205
para que des el orden que conviene
en recibir la Reina mi señora,
que a honrar tus brazos y estos reinos viene,
como previene el sol la blanca aurora:
no menos de colores se previene 210
Nápoles bella, y como a esposa tuya,
a doña Juana Esforcia, reina suya;
la cual, señor, como alcanzara Apeles,
el célebre Timantes o Lisipo,
hicieran más famosos sus pinceles, 215
y más glorioso al hijo de Filipo;
a rosas, a azucenas, a claveles,
al marfil, a las perlas la anticipo.
¡Dichoso tú que gozarás la joya
que honrara a Grecia y abrasara a Troya! 220

Desarrollado en elegantes octavas,[14] el retrato verbal realizado por don César procede de quien ha podido contemplar directamente el objeto de tanta hermosura. Se trata de un parlamento sembrado de ecos neoplatónicos: la belleza se ha comunicado a través de la vista y si los ojos de la Duquesa emanan luz, su figura es celestial y es comparable con la de un ángel, con mujeres de la mitología y resulta digna del pincel de excelsos artistas de la Antigüedad; pero también se acompaña a virtudes interiores, como la liberalidad que mues-

14. Ponce Cárdenas (2012) se ha demorado en el contexto cultural italiano a partir del cual varios poetas españoles del siglo XVI escribieron, usando precisamente octavas sueltas, composiciones breves consagradas a retratos.

tra en las suntuosas fiestas que Milán ha reservado al embajador de Nápoles (vv. 177-184). Captamos, además, cierto deslumbramiento del «pintor» ante la hiperbólica belleza de la dama retratada, aunque ello no llegue a cuajar en un *topos* del retrato femenino especialmente presente cuando está en juego la comparación entre una efigie pictórica y el modelo natural, es decir, la duda de que aquella (en nuestro caso el retrato verbal) consiga representar dignamente este (Gargano 2012: 56).

En el tercer acto, después de escuchar la descripción de Roberto que reproducimos a continuación, el Rey equiparará explícitamente la dama desconocida a una pintura (vv. 2045-2052), dudando, no habiéndola visto, que la hermosura de la mujer pueda estar a la altura de su retrato y, de alguna forma, que la naturaleza pueda imponerse al arte:[15]

ROBERTO

Pasando ya sin temor
las puertas de Celia bella,
pues ya los desprecios de ella 1995
ponen templanza en mi amor,
apear de un coche vi
una mujer que alabarte
quisiera, a no ser el arte
de tanta sospecha en ti, 2000
pues para ser peregrina,
en peregrino valor
era la madre de Amor
en forma de peregrina.
El cabello, que hurtó al mar 2005
olas que al viento ligero
mueve, cubría un sombrero
que se dejaba mirar,
que nadie mirar pudiera
el oro de su guirnalda, 2010
si del sombrero la falda
de nube al sol no sirviera.
El rostro Naturaleza
formó con tal armonía,
que excedió lo que sabía 2015
en su divina belleza.
La esclavina era locura
querértela yo pintar,
que se debió de formar
de esclavos de su hermosura. 2020

15. Supuesto, el primero, que evidentemente el desarrollo de la acción acabará contradiciendo. Pocos años más tarde, en una silva incluida en el *Laurel de Apolo* (Vega 2004: 678-681) y dedicada a un cuadro que Rubens hizo de Felipe IV, Lope sugerirá que el arte puede dejar en la sombra a la naturaleza, como manifiesta el análisis que del poema hizo Vosters (1987).

Lo que a la margen del pie
la túnica descubría,
oro, señor, parecía
y imaginaciones fue.
¿No has visto los arreboles 2025
con que sale el sol del mar,
que no se dejan mirar
y parecen muchos soles?
Pues de esta suerte brillaba
a cualquiera movimiento 2030
la basa del fundamento
y aquella imagen formaba.
Entrose, al fin, recibida
de Celia, y quedé, señor,
entre confusión y amor, 2035
toda el alma divirtida.

En su descripción, Roberto equipara la desconocida a Venus (v. 2003: «era la madre de Amor»), volviendo con ello a un término de comparación que ya había usado don César, y acude al consabido movimiento descendente de la mirada (del cabello —v. 2005— pasa al rostro —v. 2013—, y de este, al pie —v. 2021—), prestando a la vez atención al atuendo de la dama (allí están: el sombrero —v. 2007—; la esclavina —v. 2017—, prenda usada para una agudeza y propia de peregrinos, junto al bordón que aquí no se menciona; y la túnica —v. 2022—). Es de notar que el caballero, la figura de menor relevancia social entre los «retratistas» de la obra, limita su atención exclusivamente al aspecto exterior de la observada, por mucho que su alma haya quedado conquistada por la visión (en el «Prólogo dialogístico», por lo demás, leemos: «¿qué verán los ojos que no vea el alma?»).

En el mismo acto conclusivo de la comedia, aparece finalmente la descripción del propio Rey (que desencadena a continuación la previsible crítica de César, contrariado por las consecuencias sufridas a raíz del elogio hecho en su momento):

Rey Hoy ha llegado, 2290
vestida de peregrina
y peregrino retrato
de los ángeles del cielo;
que es gran señora está claro,
porque su talle lo dice, 2295
su vestido y sus crïados.
Como de fúlgidas nubes
se forma del cielo el manto,
de diamantes su vestido,
o sus ojos me engañaron, 2300
que como el sol encendido
hace parecer dorados

los campos, los edificios,
ansí del vestido el manto
bordaba el sol de sus ojos, 2305
ojos que no hicieran casto
en Cartago a Cipïón,
en Grecia al fuerte Alejandro.
Sus dos niñas, dos amores,
jugaban con flechas y arcos; 2310
de sus pestañas y cejas
iban mil almas colgando;
el campo de sus mejillas,
¿qué flores tienen los campos,
qué nieve tienen los montes 2315
con que poder compararlos?
La nieve es negra, las flores
feas, en viendo mezclados
con azucenas claveles,
con rosas jazmines blancos. 2320
¿No has visto, César, la risa
de algún arroyuelo manso,
que en dos márgenes de flores
va las arenas contando
y, como músico diestro, 2325
con diversidad de pasos
trina en los altos la voz
y va sonoro en los bajos?
Pues imagina en la suya
aquel mismo curso blando 2330
y otra cosa más sutil,
aunque parezca milagro:
que es la voz para el oído,
y la suya puede tanto,
que es para los ojos, viendo 2335
que la obliga a abrir los labios.

Ya basándose directamente en su propia vista, el Rey vuelve a fijarse en elementos canónicos (por ejemplo, la condición celestial de la retratada: «peregrino retrato / de los ángeles del cielo», vv. 2292-2293) y en partes reveladoras del rostro de la mujer, sobre todo los ojos (v. 2300), a los que se acompañan las mejillas (v. 2313). El personaje también se fija en la extracción social de quien cree que es una romera, pues subraya que ha de tratarse en realidad de una «gran señora», por talle, vestido y criados (suponemos por la apariencia y número de ellos: véanse vv. 2295-2296). Añade, sin embargo, un aspecto que no estaba en las descripciones de quienes, entre sus súbditos, le precedió: la voz, considerada ahora elemento de indudable fascinación. Este rasgo cobrará una notable importancia en *Lo que puede la aprehensión* de Moreto, que se inspira en la pieza de Lope teniendo en cuenta, a la vez, la comedia tirsiana *La celosa de sí misma*

(de 1622-1623)[16] y la calderoniana *La desdicha de la voz* (autógrafo de mayo de 1639), en la que la voz de doña Beatriz y las canciones por ella entonadas desempeñan un papel central. Kennedy (1932: 179-180) en su día hizo notar cómo la relación entre don César y la Duquesa, núcleo de nuestra comedia, es desplazada por Moreto al plano de la intriga secundaria (*subplot*); más recientemente, Domínguez Matito (2012: 91-93) ha reincidido de forma oportuna en la profunda reformulación de los materiales anteriores que supone la comedia moretiana, en la que la voz sigue teniendo un papel destacado.

Volviendo a *Mirad a quién alabáis*, resulta evidente la capacidad que poseen los retratos de la dama, más allá de su conocida naturaleza tópica, de pintar con la palabra y suscitar pasiones en escena, lo que se convierte en última instancia en un testimonio más, si no en un alarde, de la maestría formal de Lope en años convulsos para su reinado poético y dramático, al mismo tiempo que una *mise en abyme* de su arte teatral (en la que, no lo olvidemos, tanta parte también tenían los oídos, capaces de retratar «en la imaginación por ideas lo que oyen», como el dramaturgo vuelve a recordar en el ya citado «Prólogo dialogístico» de la *Parte XVI*). En efecto, y prescindiendo de la endeblez del asunto inicial en que se basa el desarrollo de la intriga (endeblez que el Lope maduro de estos años debió de asumir de forma consciente), en el recién mencionado «Prólogo dialogístico» el dramaturgo hace elogiar al personaje del Teatro seis obras de la recopilación: la mitad de los textos teatrales en ella contenidos, entre los que se encuentra *Mirad a quién alabáis*.[17] Al declarar su especial aprecio por estas piezas, Lope quizás esté rebatiendo las acusaciones de escribir a vuelapluma y promocionando unos textos que en su opinión destacarían por el valor y la eficacia formales y poético-literarios (características que los distanciarían idealmente del teatro de aparato e indirectamente del cosmos culterano),[18] además de poder resultar más afines por tema (cortesano o mitológico) al horizonte aristocrático en el neurálgico año de 1621, en el que, entre la suma del privilegio de la *Parte XVI* (octubre de 1620) y su puesta en venta (diciembre de 1621), tiene lugar nada menos que un cambio de monarca y salen la *Parte XVII* y *La Filomena*; recuerdo que en el tratamiento deparado en algunos de los poemas de esta última a la propia imaginería de la belleza femenina se han detectado marcas novedosas, sea por evolución interna de la expresión poética de Lope sea por el impacto de la poesía gongorina.[19] Así, quizás no sea del todo descabellado pensar que el título

16. Como ha observado más en detalle Vitse (2004: 200), en esta comedia urbana es la mano de la dama (doña Magdalena) la que recibe arrebatados calificativos por parte de don Melchor.
17. Cf. las palabras que Lope pone en boca del Teatro: «*Mirad a quién alabáis, El Perseo, El laberinto* y *Los Prados,* el *Adonis* y *Felisarda* están de suerte escritas que parece que [el autor] se detuvo en ellas».
18. Case (1979) lo consideró un caso de «autoevaluación» (*self-evaluation*); nos parecen evidentes los fines de autopromoción del dramaturgo.
19. Véase Allen (1974: 13). Sobre la vertiente antigongorina de las polémicas lopescas, especialmente en la obra no dramática y en los años *de senectute*, véase M. Blanco (2008), que también

de sabor sentencioso de la comedia, *Mirad a quién alabáis*, y la advertencia en él contenida puedan entrañar un aviso para el público y los lectores: frente a los rivales literarios, el dramaturgo y poeta ofrece una renovada muestra de su arte (que, como el de algunos pintores, «excede / tal vez a Naturaleza», como dicen los vv. 425-426) y se presenta de forma implícita como quien se resiste a ceder a los vientos de las modas y de las tendencias. En este sentido el texto no evita, en un pasaje de lectura algo trabajosa pero cuyo sentido global no deja dudas, una manifiesta pulla contra los culteranos. Obviamente la encontramos en boca del criado y gracioso Fabio (vv. 651-657): «y la gente de esta seta [los poetas] / sufrirá una melecina / primero que al que se inclina / alaben a otro poeta; / ¿pues alabar latinantes? / Eso no: sepan primero / romance».

dedica unas páginas a la década de 1610, marcada por la irrupción en el horizonte literario de los poemas mayores de Góngora, la polémica desencadenada por la *Spongia* de Pedro Torres Rámila (1617) y la contundente réplica que a ella supuso la *Expostulatio* del año siguiente (texto, este último, que ha gozado en años recientes de significativas aportaciones críticas).

Bibliografía

Allen, John J., «Lope de Vega y la imaginería petrarquista de la belleza femenina», *Estudios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, eds. Josep M. Solá-Solé, Alessandro Crisafulli, Bruno Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, 5-23.

Ambrose, Timothy, «Lope and Titian: the Goddess as Emblem of Sacred and Profane Love», *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, ed. Frederick de Armas, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2004, 167-184.

Antonucci, Fausta, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), 141-158.

Arata, Stefano, *Miguel Sánchez il «Divino» e la nascita della «comedia nueva»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

Armas, Frederick A. de, «Lope de Vega's Speaking Pictures: Tantalizing Titians and Forbidden Michelangelos in *La quinta de Florencia*», *A Companion to Lope de Vega*, eds. Alexander Samson y Johnathan Thacker, London, Tamesis, 2008, 171-182.

—, «"¿Es éste Adonis?". La écfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega», *eHumanista*, 24 (2013), 60-79.

Arredondo Sirodey, Soledad, «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, número extraordinario, 1 (2008), 151-169.

Badía Herrera, Josefa, *Los primeros pasos en la comedia nueva: textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Madrid-Frankfurt am Main, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2014.

—, «La comedia palatina en la gestación de la *comedia nueva*», *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de teatro clásico*, dir. Miguel Zugasti, ed. Mar Zubieta, número monográfico, 31 (2015), 103-116.

Bergmann, Emilie, «The Painting's Observer in the Epic Canvas: *La hermosura de Angélica*», *Comparative Literature*, 38 (1986), 270-288.

Blanco, Mercedes, «La polémica como fermento creativo en el Lope de la vejez (1621-1635)», *Anuario Lope de Vega*, 14 (2008), 37-66.

Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008.

Botello, Jesús, «Una écfrasis doble en Lope de Vega. "Al triunfo de Judit"», *Hispanófila*, 176 (2016), 55-68.

Calderón de la Barca, Pedro, *La desdicha de la voz*, ed. T. R. A. Mason, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.

Calvo Serraller, Francisco, «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español», *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, 187-204.

Camón Aznar, José, «Citas de arte en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Ideas Estéticas*, 10 (1945), 233-274.

—, *Dominico Greco*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 2ª ed.

Case, Thomas E., «A Case of Self-Evaluation in Lope», *Revista de Estudios Hispánicos*, 13, 2 (1979), 253-267.

Civil, Pierre, «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. Mª Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, 419-432.

D'Artois, Florence, ed., «Prólogo dialogístico», *Les idées du théâtre*, 21.03.2016, <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/VegaPrologoParteXVI.html>.

Di Pastena, Enrico, «Prólogo», Lope de Vega, *Mirad a quién alabáis*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Luigi Giuliani, vol. 1, Madrid, Gredos, 533-676.

Domínguez Matito, Francisco, «El acento equívoco. Variantes sobre un motivo desde Lope a Moreto, pasando por Tirso y Calderón», *Iberoromania*, 75-76, 1 (2012), 85-103.

Egido, Aurora, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, 164-197.

Entrambasaguas, Joaquín de, «Lope de Vega y Rubens y, al fondo, Miguel Ángel», *Punta Europa*, 9, 99-100 (1964), 52-67; reimpresión con correcciones y adiciones: Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975, 211-225.

Ferrer Valls, Teresa, «Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana», *Edad de Oro*, 16 (1997), 137-148.

Gargano, Antonio, «"L'ombra ignuda entro 'l pensier figura". La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI», *Poesía y pintura en el Siglo de Oro, Criticón*, número monográfico, 114 (2012), 33-69.

Giuliani, Luigi, y d'Artois, Florence, «La Decimasexta Parte: historia editorial», *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI,* vol. 1, Madrid, Gredos, 2017, 1-30.

Guillén, Felisa, «Ekphrasis e imitación en la *Jerusalén conquistada*», *Hispania*, 78, 2 (1995), 231-239.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, s.n., 1932. Es reimpresión de Smith College Studies in Modern Languages, 13, 1-4 (1931-1932).

Krieger, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992.

Lleó Cañal, Vicente, «*Ut pictura poesis* (pintores y poetas en la Sevilla del Siglo de Oro)», *Minervae Baeticae*, 35 (2007), 33-69.

Manero Sorolla, María del Pilar, «La configuración imagínistica de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68 (1992), 5-71.

—, «Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de filología italiana*, número extraordinario, 12 (2005), 247-260.

Mañero Lozano, David, «Los retratos de la dama. Recursos de traslación y propagación literaria en la confluencia de la tradición popular y culta», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 19 (2016), 9-41.

Martín Gayango, María de los Ángeles, «*Ut pictura poesis* en la historia: Del siglo XVI al siglo XX», *Tiempo y sociedad*, 11 (2013), 166-182.

Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro Díaz, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1989-1990.

Molina, Tirso de, *La celosa de sí misma*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2005.

Moreto, Agustín, *Lo que puede la aprehensión,* ed. Francisco Domínguez Matito, en Agustín Moreto, *Primera Parte de Comedias,* vol. 4, Kassel, Reichenberger, 2010, 399-590.

Ojeda Calvo, Valle, «Introducción», *El hijo de la cuna de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1996, 1-149.

Oleza, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo», *Edad de Oro*, 16 (1997), 235-251.

Oleza, Joan y Antonucci, Fausta, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Varia lección de teatro áureo, Rilce*, eds. Álvaro Baraibar y Mariela Insúa, número monográfico, 29, 3 (2013), 689-741.

Pedraza Jiménez, Felipe B., «Plástica y poética en el primer Lope. El entorno de las *Rimas*», «*Por tal variedad tiene belleza*». *Omaggio a Maria Grazia Profeti,* eds. Antonella Gallo y Katerina Vaiopoulos, Firenze, Alinea, 2012, 211-225.

Pérez, Luis Carlos y Sánchez Escribano, Federico, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, CSIC, 1961.

Pineda, Victoria, «La invención de la écfrasis», *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, 251-262.

Plinio el Viejo, *Naturalis historia: Natural History, libri XXIII-XXXV*, trad. H. Rackam, vol. 9, Cambridge, Massachusetts – London, Harvard University Press – William Heinemann Ltd (The Loeb Classical Library), 1968.

Ponce Cárdenas, Jesús, «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Poesía y pintura en el Siglo de Oro, Criticón*, número monográfico, 114 (2012), 71-100.

—, «*In pictura poesis*: epigramas renacentistas insertos en retratos», *Studia Aurea*, 10 (2016), 131-152.

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 de Madrid, 1992.

—, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.

Rennert, Hugo A.; Castro, Américo, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968.

Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix. Pintura y literatura en la obra de Félix de Lope Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.

Vega, Lope de, *Laurel de Apolo*, en Lope de Vega, *Poesía, V*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, 439-701.

—, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, 8ª ed. revisada, Madrid, Cátedra, 2010.

—, «Prólogo dialogístico», *Decimasexta parte de comedias de Lope de Vega Carpio,* ed. Florence d'Artois, *Les idées du théâtre*. 21-03-2016, <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/VegaPrologoParteXVI.html>.

—, *Mirad a quién alabáis*, ed. Enrico Di Pastena, *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. Luigi Giuliani y Florence d'Artois, vol. 1, Madrid, Gredos, 2017, 533-676.

Vélez-Sainz, Julio, «Écfrasis y artes plásticas en *El vellocino de oro* de Lope de Vega», coord. Lola González, *Pluma y pinceles son iguales. Teatro y pintura en el Siglo de Oro*, Lleida, Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) – Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2015, 151-167.

Venturi, Gianni, «Introduzione», eds. Gianni Venturi, Monica Farnetti, *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, vol. 1, Roma, Bulzoni, 2004, 9-13.

Vitse, Marc, «La burla en *El burlador de Sevilla* y *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina», *Tirso de Molina en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Cuadernos de Teatro Clásico*, dir. Ignacio Arellano, número monográfico, 18 (2004), 193-213.

Vosters, Simon A., «Lope de Vega y la pintura como imitación de la Naturaleza», *Edad de Oro*, 6 (1987), 267-285.

—, *Rubens y España. Estudio histórico y artístico sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990.

Zugasti, Miguel, «Deslindes de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de teatro clásico*, dir. Miguel Zugasti, ed. Mar Zubieta, número monográfico, 31 (2015), 65-102.

Otra escaramuza más en la rivalidad temprana entre Lope y Góngora: el soneto esdrújulo de *El caballero del milagro*[1]

Santiago Restrepo Ramírez
Prolope – Universidad de los Andes
srestreporamirez@uniandes.edu.co

Recepción: 09/06/2017, Aceptación: 15/07/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
En este artículo se analiza el sentido cómico y paródico del soneto esdrújulo que declama Luzmán, protagonista de *El caballero del milagro*, para engañar a sus oponentes Leonato y Camilo. Contra lo que ha defendido alguna crítica, se demuestra que Lope no era ajeno al uso cómico de los versos esdrújulos antes de 1600, pues tenemos al menos tres ejemplos más de estos. Finalmente, teniendo en cuenta el momento histórico en que Lope redacta la comedia (1593), se propone una lectura de esta como una pieza más de la temprana rivalidad entre el dramaturgo madrileño y Luis de Góngora.

Palabras clave
Lope de Vega; Góngora; esdrújulo; rivalidad

Abstract
Another skirmish in the early rivalry between Lope and Góngora: The esdrújulo (proparoxytone) sonnet of El caballero del milagro
This paper analyzes the comical and parodical sense of the proparoxytone sonnet that Luzmán, a main character in *El caballero del milagro,* declaims with the purpose of cheating Leonato and Camilo, his opponents. Contrary to what some critiques have argued, it is proved that Lope was not unaware of the comical usage of the verses whose accent falls on the third last syllable before 1600, as there are at least three other examples of

1. Este trabajo se beneficia de mi participación en el proyecto «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.270

this kind of versification in his work. Finally, and considering the historical moment when Lope wrote this comedy (1593), a reading, in which the work is seen as another piece in the puzzle of the early rivalry between the *madrileño* playwright and Luis de Góngora, is proposed.

Keywords
Lope de Vega; Góngora; proparoxytones; rivalry

Entre noviembre y diciembre de 1593, en Alba de Tormes, Lope redacta *El caballero del milagro*, según da cuenta el manuscrito Gálvez que se conserva.[2] La comedia, de marcado corte picaresco, contiene una pieza poética interesantísima —un soneto esdrújulo, para ser más exacto— no solo a la luz de su función dramática, sino también porque es una pieza más del rompecabezas que es la temprana rivalidad entre nuestro dramaturgo y Luis de Góngora.

A la altura del tercer acto de la comedia se repite una situación que ya se ha vivido en los actos I y II:[3] Luzmán se encuentra con Leonato y Camilo, que lo reciben enfadados por engaños anteriores con un irónico y despectivo «¡Ah,

2. Dos fechas refleja el manuscrito: en la portada aparece 30 de noviembre de 1593, mientras que en la última página, tras concluir el texto, dice 30 de diciembre de 1593. Para la fiabilidad de los datos que aportan los manuscritos copiados por Ignacio de Gálvez en el siglo XVIII, véase el clásico trabajo de Iriso Ariz (1998). Por otra parte, Morley y Bruerton (1968: 238-239) datan la comedia «antes de 1598 (probablemente 1593-1598)».

3. El primer engaño —el cambio de vestidos— se da en el primer acto (vv. 410-444) con su consiguiente descubrimiento por parte del burlado (vv. 923 y ss.); vuelve Luzmán a engañar a Camilo y Leonato en el segundo acto (vv. 1697-1813), revirtiendo el enfado de los soldados españoles por medio de la adulación, una invitación a cenar y, finalmente, la promesa de una prostituta.

mi señor don Luzmán / de Toledo y de Mendoza, / señor de potro y carroza!» (vv. 2318-2320);[4] sin embargo, nuestro incansable e ingenioso pícaro usará sus recursos retóricos para llevar, una vez más, y a pesar de la prevención de sus víctimas, a buen puerto una nueva burla. Y esta nueva burla en la que triunfa la adulación, recurso ya empleado con anterioridad por el pícaro, reduplica o triplica, pues no una ni dos, sino tres veces los engaña, la comicidad de la situación. Luzmán saca de la manga un as y, conocedor del poder de la adulación, le dedica a Leonato un soneto esdrújulo del que, según el protagonista, Apolo le «daba / su armonía y verso junto» (vv. 2324-2325):[5]

LUZMÁN Leonato ilustre, valeroso armífero,
contra el fiero cismático y herético
y contra el falso alárabe profético,
alférez fuerte, capitán belífero,
tú que el pendón católico y cristífero
has puesto sobre el muro mahomético
honrando el suelo vandalino y bético
de ingenios y armas fuerte y salutífero,
si a Carlos Quinto, príncipe invictísimo,
la fama llega de tu esfuerzo bélico,
verás de premios un inmenso cúmulo,
serás en vida espléndido y riquísimo
y en muerte como a mílite evangélico
dos mil banderas honrarán el túmulo. (vv. 2350-2363)

Tal composición consigue su fin, que es la reconciliación —solo aparente— de Luzmán con los susodichos, quienes quedan encantados: Leonato pregunta en aparte si «¿No es lástima que se ofenda / hombre de esta habilidad», a lo que responde Camilo que «Por ella le haré amistad / y le quiero dar mi hacienda» (vv. 2364-2367); y, como si esto fuera poco, le piden a nuestro poeta «un traslado del soneto» (v. 2369). Luzmán, pues, con su soneto esdrújulo, da vuelta a la situación y la animosidad de sus adversarios se convierte inmediatamente en benevolencia, incluso en generosidad.

Leonato y Camilo son, digamos, los primeros receptores del soneto —los más inmediatos, en todo caso— y lo entienden como serio, épico y de claro

4. Nótese, además, el doble sentido de la expresión «señor de potro», que significa tanto de 'caballo' como del instrumento de tortura y vejación. Cito por la reciente edición de Restrepo y Valdés (2016).
5. Fernández Rodríguez y Valdés (en prensa) reflexionan sobre los sonetos en el teatro lopesco: «El soneto es quizá la única estrofa presente en las comedias que funciona en cuanto género y pieza completa más que como estrofa». Aprovecho la ocasión para agradecerle a los autores que, como siempre, han dado muestras de su generosidad y me han facilitado el texto que pronto verá la luz en papel. Véase, por otra parte, el artículo de Campo Tejedor (2004) sobre los trovadores de repente y su presencia en el teatro, sobre todo entremesil.

sentido elogioso de sus propios actos. Curiosamente, gran parte de la crítica moderna que lo ha abordado comparte la visión de los soldados españoles de la comedia lopesca: Alatorre (2007: 238 n.), por poner un ejemplo, en su ensayo sobre los esdrújulos lo califica de «otro soneto serio» de Lope.[6] Ya lo resaltaba Reid (1939: 283, la cursiva es del original), en un estudio clásico, teniendo en cuenta *Los locos por el cielo* y *Los pastores de Belén*: «The majority of the passages written by Lope in *esdrújulos* are in a serious vein and were used merely as metrical ornaments». No obstante, matiza el mismo Reid (1939: 283) que «his genius was too fertile not to see the comic possibilities of the verse» y que «another sonnet [además del que aparece en *Los comendadores de Córdoba*] inserted with farcical intent is found in *El caballero del milagro*». Reid, pues, en contraste con Alatorre, entendió de manera muy distinta el soneto citado y remarcó su sentido farsesco. Lectura similar propone Doménech (2007: 154 n.): «Este soneto en rimas esdrújulas es un ejemplo temprano del lenguaje hinchado y retórico propio de los poetas cultos, de los que Góngora habría de ser el más destacado».[7]

Conviene, a la luz de las discrepancias críticas en cuanto al sentido del soneto, radicales y opuestas, revisarlo junto a sus circunstancias para determinar si estamos ante un texto de carácter serio o cómico. En primer lugar, debemos prestar atención al personaje que lo enuncia: Luzmán es un pícaro ridículo a quien Lope no tendrá problemas en escarnecer y castigar de la manera más ejemplar (vv. 2842-3001), y, por tanto, sus actos y palabras deben ser entendidas bajo ese prisma. El dramaturgo madrileño se regodea en la caracterización del personaje a través de rasgos risibles: por ejemplo, vanidad hiperbólica de Luzmán —«el talle, a cuenta del cielo. / Y el cielo no pudo errar, / que cuando tomo consejo / con el cristal del espejo / el sol no puedo envidiar» (vv. 12-16)—; su extenso conocimiento de afeites femeninos (vv. 53-86), que provoca el rechazo de su criado Tristán —«Deja esas vanas quimeras / que no es tu honor decillo / ni se puede comprender / proceso tan infinito» (vv. 87-90), y después, «Más sabes que una mujer» (v. 92)—; o, incluso, su desmesurado interés, que lo lleva a rechazar la belleza en detrimento del dinero: «lo que Luzmán desea / es mujer mayor y fea, / mas rica y noble mujer, / que mi intención es pelar / mujeres de este jaez» (vv. 478-482). Y, por poner un último ejemplo significativo, Lope se burla de que el personaje, en su afán de fingir un origen noble, no sea capaz de elegir entre los apellidos que le sugieren sus criados, sino que los encadena todos

6. Incluye en la lista, además del citado, los sonetos esdrújulos de *Los melindres de Belisa* (vv. 423-437), *La viuda valenciana* (vv. 339-352) y *Los locos por el cielo* (vv. 2253-2266).

7. Vale la pena precisar, sin embargo, que en las fechas que nos conciernen no podríamos hablar de «poetas cultos» en el sentido de «gongoristas», pues la polémica todavía no se había desatado. Por otra parte, Fosalba (2002: 154) apunta que los versos esdrújulos cómicos de Lope «se concentran en sus empeños por lanzar dardos desde sus comedias contra el abuso de cultismos por parte del gongorismo (como en *La niña de plata*: 'Ya quería / correr la noche su cortina lóbrega, / y aparecer la luz del alba cándida, / como dicen poetas en esdrújulos, / cuando salió de ver la niña el príncipe')».

con un resultado absolutamente ridículo: «Ya el nombre me alboroza: / don Luzmán de Toledo y de Mendoza / Girón Enríquez Lara» (vv. 1655-1657).[8] No necesitamos más ejemplos para ilustrar cómo Lope creó un personaje risible, cómico, que haría sobre los escenarios las delicias de grandes y chicos. Si se me permite una comparación anacrónica, Lope trata a Luzmán de una manera muy cercana a la que utiliza Valle-Inclán para sus fantoches esperpénticos; o, para volver a términos más aceptables cronológicamente, a la imagen que se presenta del capitán Spavento en la *commedia dell'arte* o, incluso, de los métodos quevedianos para burlarse de sus personajes.

Por otra parte, encontramos en una obra contemporánea de Lope algunas claves para entender el comportamiento de nuestro Luzmán. Me refiero, por supuesto, a *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando, autor que, según su propio texto, comparte con nuestro pícaro el apodo que da título a la comedia lopesca: caballero del milagro.[9] El paralelo entre el personaje que crea Rojas Villandrando y Luzmán no se queda en el mero mote, sino que trasciende a ciertos comportamientos, como queda bien claro en la «Loa XXX», cuando le explica a una vieja su apodo: «son mis milagros, señora, / milagros acá en la tierra, / que aboban a las mujeres / y a los bobos embelecan» (ed. J. Joset 1997, II, p. 102); después, apunta a su carácter camaleónico y avispado, también común: «Soy con damas Alejandro, / con los sabios, trato veras, / con los arrogantes, grave, / con los humildes, oveja; / con los avaros soy Midas, / con los magnánimos, César, / con los galanes, Narciso, / con los soldados, la guerra, / con los oradores, Tulio, / con los poetas, poeta» (ed. J. Joset 1997, II, p. 104). Estas palabras de Rojas Villandrando nos ofrecen —y reconfirman— una lectura general del actuar de Luzmán y de la particular enunciación del soneto. Recordemos una vez más la situación concreta: los dos antagonistas de Luzmán, Leonato y Camilo, saben que han sido engañados previamente por el pícaro y conocen sus dotes de seductora e irresistible floritura verbal y retórica, a la que temen. Sobre aviso, pues, con mal ánimo, malas caras y malos oídos, se enfrentan a él y su soneto. Luzmán quiere regalar los oídos de Leonato. Y a pesar de estar advertidos, y de haberlo reconocido ante el público, vuelven a caer seducidos en las redes de los catorce versos, como muñecos fantoches incapaces de reaccionar de manera distinta ante una misma situación. El mismo Bergson (1991: 68-70), en su clásico estudio *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900), apuntaba el carácter puramente cómico

8. Inevitable recordar un pasaje famoso del *Buscón* de Quevedo, donde el protagonista conoce, camino a Madrid, a Toribio: «Preguntele cómo se llamaba y adónde iba y a qué. Dijo que todos los nombres de su padre: don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán. No se vio jamás nombre tan campanudo, porque acababa en *dan* y empezaba en *don*» (ed. F. Cabo Aseguinolaza 2011: 94).

9. Se ha preguntado cierta parte de la crítica si Agustín de Rojas llegó a representar la obra de Lope, véase al respecto Domènech (2007) y, más recientemente, Restrepo y Valdés (2016). Queda todavía por estudiar la relación histórica que pudo haber entre Rojas Villandrando y la comedia de Lope.

de la repetición de situaciones:[10] «*La répétition.* – Il ne s'agit plus, comme tout à l'heure, d'un mot ou d'une phrase qu'un personnage répète, mais d'une situation, c'est-à-dire d'une combinaison de circonstances, qui revient telle quelle à plusieurs reprises, tranchant ainsi sur le cours changeant de la vie». Y el efecto de este recurso es todavía más acusado si es protagonizado por personajes fantoches: «*Le pantin à ficelles.* –Innombrables sont les scènes de comédie où un personnage croit parler et agir librement, où ce personnage conserve par conséquent l'essentiel de la vie, alors qu'envisagé d'un certain côté il apparaît comme un simple jouet entre les mains d'un autre qui s'en amuse» (Bergson 1991: 59). Así, siguiendo a Bergson, la repetición de una situación, protagonizada por los mismos personajes, remarcaría su carácter de fantoche, de muñeco manejado por hilos y, por ende, provocarían la risa del público. Estos conceptos no han sido ajenos al estudio de nuestro teatro de los Siglos de Oro. Así lo demuestran las palabras de Cabañas (1991: 299) sobre los entremeses quevedianos, quien, siguiendo a Mancini, apunta que «Estos temas [cómicos, como las burlas, los robos ingeniosos] aparecen plasmados a nivel estructural de forma que refuerzan su potencialidad cómica, con la presencia de artificios geométricos útiles para subrayar el carácter jocoso de la trama: escenas duplicadas, triplicadas, etc. […] la repetición favorece la producción de comicidad» (1955: 91). El soneto esdrújulo pronunciado por Luzmán sobre el escenario como repetición de burlas pasadas demuestra perfectamente el poder adulador del pícaro que «a los bobos embelecan», como decía Agustín de Rojas.

Por otra parte, la declamación del soneto viene introducida por un parlamento del mismo Luzmán que subraya no solo la comicidad del pasaje basada en la repetición de una palabra —rasgo de lo cómico, por otra parte, también subrayado por Bergson (1991: 55) cuando se ocupa del *diable à ressort*—, sino que también pone de manifiesto la pedantería y el elitismo ridículo e hiperbólico del protagonista.[11] Veamos la escena:

Luzmán	¡Oh, bravo concepto! ¡Oh, musas bien empleadas!
Camilo	(¿Qué aguardas, que no le das?)
Luzmán	(¡Oh, santo Apolo que estás sobre las nubes doradas!, si me ayudas, te prometo hacerte un elogio cuando…)
Leonato	¿Cómo nos dejó cenando, qué digo…?
Luzmán	¡Oh, bravo conceto! ¿Conceto? ¡No dije bien!

10. Cándano Fierro (2000) utiliza los conceptos de Bergon en el estudio de la comicidad en la Edad Media.
11. Véase Fernández Rodríguez y Valdés (en prensa).

Concepto, con p, es mejor…
CAMILO ¡Ah, señor conceteador,
escúcheme a mí también!
LUZMÁN Ya me ayudas, en efeto…
(¡Mira, Apolo, que son dos!)
CAMILO (¿Sacúdole?
LEONATO ¡No, por Dios!
CAMILO ¿Cómo no?)
LUZMÁN ¡Oh, bravo conceto!
Ya el soneto es acabado:
oíd, que decirle quiero. (vv. 1329-2347)

La repetición mecánica del sintagma «¡Oh, bravo conceto!», con su variante («concepto»), así como la «interesante observación de Luzmán como testimonio de los hábitos de pronunciación, más pedante y elitista con grupo culto, o más vulgar y extendida con su reducción» (Restrepo y Valdés 2016),[12] y la consiguiente burla que despierta en Camilo, «señor conceteador», debían ir acompañadas de unos gestos actorales que marcaran de manera física y gráfica para el espectador el carácter cómico del pasaje. A esta sazón, no podemos olvidar las ilustradoras palabras de Cabañas a propósito de la comicidad en los entremeses de Quevedo que se pueden aplicar a nuestro caso:

> En cualquier caso, hemos de tener en cuenta que gran parte de la comicidad derivada de las acciones de los personajes se nos escapa inevitablemente: a través de la lectura apenas podemos intuirla. Dada la escasez de acotaciones de estas piezas en general, y de las referidas a gestos, ademanes, entonación, etc., en particular, debemos suponer que los actores añadirían según sus habilidades personales todo este tipo de matices que potenciarían fuertemente la dimensión cómica de la palabra. (1991: 300)

Por otra parte, podemos apoyar nuestra argumentación en la descripción de una situación cómica que hace López Pinciano en la «Epístola nona» de su *Philosophia antigua poética*. En el marco del género cómico, y después de que Fadrique ofrezca una explicación a lo que produce risa —«esta materia de la risa es fundada en torpeza y fealdad» (ed. Carballo Picazo 1973: 32) y, más adelante, «lo ridículo está en lo feo» (ed. Carballo Picazo 1973: 33)—, Pinciano plantea una situación cómica y pregunta acerca de lo que permite adscribirla a este tipo:

> ¿Qué obra fea hubo en esto que diré, lo cual causó mucha risa? Estaba un labrador encima de un pollino, comiendo un pastel, y dos estudiantes se pusieron en medio; el uno de los cuales le preguntó cierta cosa, y, en tanto que el labrador respondió al uno, el otro le sacó la carne del pastel sutilmente, y se la metió en una escarcela que

12. Véase Clavería Nadal (1990: 99-142) y Sánchez Lancis (1998). Silvestri (1992) aporta datos interesantes sobre la figura del pedante en el teatro italiano del XVI.

> traía; el labrador pasó adelante dos o tres pasos y, cuando vio la cáscara sin meollo, se quedó mirando al cielo, como que algún pájaro se la hubiera llevado. El robador y encubridor fueron de risa finados. (ed. Carballo Picazo 1973: 36-37)

El argumento cómico descrito por Pinciano recuerda el «Passo quinto» del *Deleytoso* de Lope de Rueda y, al mismo tiempo, un entremés lopesco inserto en la comedia *Arcadia* (vv. 1538-1622). Si bien es cierto que nuestra escena no es idéntica a las citadas, la explicación que da Fadrique a la escena cómica planteada por Pinciano sirve perfectamente para explicar nuestro pasaje: «Cuento es ridículo ese, dijo Fadrique, y mucho, porque tiene lo feo doblado: fealdad de parte del labrador, que fue la ignorancia, y fealdad de parte de los estudiantes, que fue la picardía» (ed. Carballo Picazo 1973: 37). Así, encontramos las mismas *fealdades* cómicas en el episodio de nuestra comedia: Camilo y Leonato son ignorantes como el labrador de López Pinciano, mientras que Luzmán tiene la picardía de los estudiantes del ejemplo citado. Así, no parece caber duda acerca del sentido y de la función cómica, o incluso farsesca, de la escena previa («conceto» / «concepto»).

Todos estos recursos cómicos —desde las escenas duplicadas o triplicadas de burlas ingeniosas, pasando por las *fealdades cómicas*, hasta la evidente pedantería de Luzmán que prefiere la pronunciación culta «concepto» en detrimento del popular «conceto»— van creando una estructura escénica de jocosidad *in crescendo* en la que el soneto esdrújulo funciona como coronación cómica, el *summum* del ridículo. Los versos de Luzmán son evidentemente exagerados, desmesurados, pedantes. Anota Rico (2004: 1027 n.), a propósito de los esdrújulos cómicos y encadenados que pronuncia la Dolorida y Sancho en la corte de los duques (*Don Quijote*, ed. Rico 2004, II, xxxviii: 1027) que «el superlativo en –ísimo, que se prodiga en el parlamento, era considerado pedante y cursi».[13] Pero el sentido cómico, o por lo menos negativo, venía de muy atrás. Cabe recordar que desde 1580, en opinión de Sánchez de Lima (1944: 77) en su *El arte poética en romance castellano*, «todos los más de esta manera, que son aborrecibles a todos generalmente». Lope pone en boca de Luzmán dos: «invictísimo» y «riquísimo». Y es que la pedantería resalta en la hinchazón de los términos que utiliza el improvisado poeta: «armífero»; «fiero cismático y herético»; «falso alárabe profético»; «belífero», «cristífero», «mahomético», «salutífero», por utilizar solo los casos más flagrantes de los cuartetos. Navarro Tomás (1974: 262) supuso «que el efecto cómico que hoy produce en español la insistencia en la rima esdrújula no había desarrollado aún este sentido». Nuestro caso demuestra lo

13. Alatorre (2007: 223 n.), haciéndose eco de este pasaje y del poeta del *Coloquio de los perros*, dice que a «Cervantes le hacían cosquillas los esdrújulos». Tampoco tiene desperdicio la descripción del libro inédito que el poeta de marras describe: «todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo, en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno» (ed. J. García López 2001, p. 618).

contrario: la exageración del soneto, su pompa y su ampulosidad, hacen evidente que Lope en 1593 ya vislumbraba con claridad ese efecto cómico. Un efecto que, a buen seguro, podía ser llevado al límite a través de una puesta en escena tanto por Luzmán, con una declamación hiperbólica del soneto, como por los otros dos personajes en su redacción. Quizás no sobre recordar que Reid observó bien que «There is some evidence to indicate that Lope, at least in his later years, associated the use of the *esdrújulos* with the extravagant vocabulary of *cultismo*» (1939: 284, cursiva del original). ¿Es este un caso tempranísimo? Por otra parte, no es difícil imaginar esta farsa representada por unos payasos.

Ahora bien, ¿estamos ante una *rara avis*? Sabemos de sobra que Lope escribió abundantes versos esdrújulos, como bien apunta Reid: «In a very summary survey of his published works I have come upon nearly eight hundred lines in which proparoxytones were used intentionally in long series» (1939: 280). Aporta, además, una extensa lista de comedias: *La pobreza estimada* (1597-1603),[14] *La amistad pagada* («anterior a 1604, probablemente 1599?-1603?»), *El sol parado* (1596-1603), *El remedio en la desdicha* (1596-1602),[15] *Angélica en el Catay* (1599-1603, probablemente 1599), *Palacios de Galiana* (1597-1602), *Los locos por el cielo* (1598-1603), *Los comendadores de Córdoba* (anterior a 1598, probablemente 1596-1598), *El Perseo* (1611-1615), *Los amores de Albanio y Ismenia* (1590-1595) —llamada por otro nombre *La pastoral de Albania*—, *La francesilla* (1596), *El genovés liberal* (1599-1608, probablemente 1599?-1603), *El caballero del milagro* (1593), *Baarlán y Josefat* (1611),[16] *La viuda valenciana* (1595-1599),[17] *Adonis y Venus* (1597-1603) y *Los melindres de Belisa* (1606-1608). Una búsqueda en Artelope nos arroja una comedia más, *La fe rompida* (1599). Lope, pues, durante la última década del xvi y los primeros años del xvii utilizó, solo en sus comedias, con cierta frecuencia los versos esdrújulos.[18]

Más allá de las fechas —y nótese que la gran mayoría se compusieron en la bisagra, difícil de precisar los años exactos, entre el siglo xvi y el xvii—, de los textos citados encontramos, por lo menos, tres usos del esdrújulo en un sentido claramente cómico, sin tener en cuenta, por supuesto, el de Luzmán. El primero de ellos aparece en *La francesilla*, comedia de la que tenemos certeza de su fecha de composición pues el manuscrito Gálvez que se conserva contiene dicha información, cuando un hospedero, en el segundo acto, alaba las cualidades de su po-

14. Sigo, para todas las fechas, el clásico trabajo de Morley y Bruerton (1968) y que recoge Artelope en la entrada dedicada a cada una de las comedias, pero no la fecha de *La francesilla*, que tomo del mss. Gálvez (Iriso Ariz 1998: 107).

15. La fecha de la comedia parece ser, en realidad, 16 de octubre de 1596, fecha que anota Gálvez para *Abindarráez y Narváez*, considera hoy en día como la misma comedia que *El remedio en la desdicha*, para esto véase Fernández Rodríguez (2014: 290).

16. Crivellari (2015: 79).

17. Teresa Ferrer (1990: 9) propone 1599-1600.

18. Véase también Serralta (2008).

sada —«¡Mil veces vengan norabuena príncipes, / que esta es posada de famosos césares!» (vv. 1130-1131)— en cómicos versos. Para muestra un botón: «¡Dareos el mismo fénix, el perícano! / Hay ginebradas, salchichón de búfalo, / tortadas, manjar blanco y almojábanas, / truchas, barbo, salmón, róbalo y sábalo, / aunque pescado y carne niega el médico» (vv. 1158-1162). Feliciano, contagiado, pero irritado ante la cadena de esdrújulos, le espeta: «¡Paso, tanto estrépito!» (v. 1140). McGrady anota que estos «versos sueltos esdrújulos constituye un alarde de destreza técnica, a la vez que produce un efecto de gran comicidad» (1981: 121 n.). Por su parte, Reid apunta una particularidad de este fragmento: «This passage offers a feature which is rare among the *esdrújulos*: the majority of the proparoxytones are popular words which refer to commonplace matters: *sábanas*, *tréboles*, *azúcares*, *tórtolas*, ánades, *almojábanas*, *sábalo*» (1939: 284).

Por los mismos años, antes de que se decretara el cierre de los teatros, Lope compone otra comedia, *Los comendadores de Córdoba*, donde hay, repitiendo lo hecho en *El caballero del milagro*, un soneto esdrújulo que cierra el primer acto pronunciado por un cómico criado:

Sale Galindo a lo gracioso de noche, con casco y rodela.

Galindo Si en el poyo más limpio o más pestífero
de tu cocina fresca y aromática
duermes por no escuchar la dulce plática
deste cautivo pobre lacaífero,
despierta de mi pena el son mortífero,
Medea pucheril, Circe fregática,
pues eres la picina y la probática
que me ha de dar remedio salutífero.
Vuélvelos pernizarcos ojos rígidos
a este oxizambo amante en mil recámaras,
el alma lleno de éticas y tísicas.
Mira que de tener los pies tan frígidos
podrá señora que me den cámaras,
que para ti serán crueldades físicas. (vv. 932-945)[19]

Rafael Ramos (2004: 254) incluye este soneto dentro de aquel ciclo de poemas dedicados a las fregonas, una moda durante los últimos años del siglo XVI, de la que da abundantes muestras para concluir: «Es evidente, pues, que en la época se multiplicaron los poemas sobre fregonas, y no solo para criticarlas sino también, irónicamente, para mostrarlas como modelo de enamoradas» (Ramos 2004: 257). En la comedia, Galindo pronuncia los versos en honor a Esperanza, una esclava.

19. Véase Laplana (1998) y (1999) y Ramos (2004), quien da noticia de la aparición de este soneto en un cancionero manuscrito de finales del siglo XVI, lo que demuestra la difusión que tuvo el soneto antes de la aparición de la comedia en la *Parte II*.

Por otra parte, frente a los esdrújulos cotidianos que utiliza Lope en *La francesilla*, resaltan aquí algunos cultismos: pestífero, lacaífero, fregática, probática, salutífero. Voces muy cercanas a las utilizadas por Luzmán en la comedia de 1593.[20]

Un poco posterior, aunque imposible determinar qué tanto,[21] encontramos en *El genovés liberal*, un soneto esdrújulo en italiano macarrónico, que Reid calificó de «a bit of playful nonsense» (1939: 283):[22]

BRUNETO El mio desire.
Drusila, in questo nostro vivir picolo
fede in amor fu sempre reguardebole;
ancor que parto, espetami amorebole,
que ir anima te reste por testicolo.
Ya temo in questo mar solo un pericolo:
Marceloes bel putin e tu sey debole;
se tu la fay del tuo meretebole,
yo pillo el core e de un forca empicolo.
Quando senza di me vendray lo estabolo,
non te adornare el biso, non te specula
guarda, que si per te me porta el diabolo
il tuo amante perderás in secula. (vv. 1290-1302)

Ante la dificultad de entenderlo, Drusila nos resume lo imprescindible: «Digo, Bruneto, que estaré en tu ausencia / más firme que una roca» (vv. 1303-1304). Canonica-de Rochemonteix se ocupa de todo el pasaje y señala certeramente su sentido: «La despedida de los amantes es un tópico de la literatura de tono alto (lírica, épica) y el solo hecho de transponerlo al plan de la intriga secundaria representa una mezcla estilística densa en comicidad» (1991: 174). Es precisamente

20. Por los mismos años en que Lope redacta esta comedia, tenemos otro ejemplo de esdrújulos en *Viuda, casada y doncella* (22 de octubre de 1597, según atestigua el apógrafo de Gálvez) que Feliciano, uno de los personajes, resalta como cómicos: «¡Por Dios, que estáis de fiesta echando esdrújulos!» (v. 2645). Véase la nota de McGrady (2006: 187) en su edición y el excelente artículo de Fernández Rodríguez (2016) sobre la comedia y los guiones métricos. Debo esta referencia a este último, por tanto, y de nuevo, le agradezco sus valiosísimos aportes.
21. Morley y Bruerton (1968: 332), como ya he dicho, proponen como fecha de redacción «1599-1608, probablemente 1599?-1603». No aparece, sin embargo, en la primera lista del *Peregrino* (1604), pero sí en la segunda (1618). Las listas se pueden consultar en Tubau (2004: v-xix).
22. Levi (1935: 66) apunta que no se trata de un soneto, sino de «quartine di sdruccioli»; Canonica-de Rochemonteix, por su parte, se inclina, con Otto Jörder (1936) y Reid (1939), por la identificación del pasaje como un soneto, teniendo en cuenta la rima y la estructura: «Desde el punto de vista estrictamente métrico pues, todo nos induce a pensar que la intención del poeta era la de componer un soneto, que por algún motivo no ha logrado su forma poética completa quedándose en el estado de embrión» (1991: 179). Más adelante aventura una explicación: «es a nivel estilístico que se pueden aprehender las razones de este aborto. Lope ha elegido una de las formas más difíciles […]. Es evidente la extraordinaria dificultad de encontrar rimas en una composición de este tipo, incluso para autores de lengua materna italiana» (Canonica-de Rochemonteix 1991: 180).

en este contexto donde el difícil soneto debe inscribirse. Así pues, Lope escribió a finales del XVI y comienzos del XVII, al menos, cuatro textos cómicos en esdrújulos, por lo que podemos afirmar con certeza que nuestro soneto de *El caballero del milagro* no es, ni mucho menos, una *rara avis*. Con esto no quiero decir que Lope fuera ajeno al uso de los esdrújulos en tono serio, más bien que utilizaba el verso como mejor le convenía, aprovechando también su filón cómico.

Ahora bien, habiendo determinado el carácter puramente cómico de nuestro soneto esdrújulo y de haberlo ubicado en un contexto en el cual Lope hizo un uso moderado del recurso —con otros tres textos documentados a los que cabría sumar «Baja del monte el agua despeñándose» de *La viuda valenciana* (vv. 339-352), según Ramos (2004: 261)—, ¿cabría pensar, además, que tenga un sentido paródico? La pregunta es posible plantearla a la luz de las reminiscencias que suscita el soneto de Luzmán de una canción esdrújula gongorina —especialmente de la tercera estrofa— y que, extrañamente, la crítica, que yo sepa, nunca ha siquiera insinuado. Me refiero a «Suene la trompa bélica», publicada en 1580 en la traducción de *Os Lusíadas* de Luis Gómez de Tapia auspiciada por la Universidad de Salamanca. Micó (1990) publicó unas espléndidas páginas sobre la canción y sus circunstancias. Recordemos el tempranísimo texto de Góngora:

Suene la trompa bélica
del castellano cálamo,
dándoles lustre y ser a Las Lusiadas,
y con su rima angélica
en el celeste tálamo,
encumbre su valor sobre las Híadas,
Napeas y Hamadríadas:
con amoroso cántico
y espíritu poético
celebren nuestro bético
del Mauritano mar al mar Atlántico,
pues vuela su Calíope
desde el blanco francés al negro etíope.
Aquí la fuerza indómita
del Pacheco diestrísimo
descubre de su Rey el pecho y ánimo,
la India deja atónita
con su valor rarísimo,
y al Samorín soberbio, pusilánimo;
muéstrase aquí magnánimo
Alburquerque y solícito,
capitán integérrimo
que al amador misérrimo
crudamente castiga el hecho ilícito,
y a Goa y supoténcïa
dos veces la sujeta a su obediencïa.
Almeida, que a los árabes

con la venganza hórrida
sus muros y edificios va talándoles,
y a los rumes y alárabes,
debajo de la Tórrida,
con valerosa espada domeñándoles,
y mayor pena dándoles
con el hijo belígero
que en el seno cambáïco
contra el moro y hebráïco
muere mostrando su furor armígero,
sirviéndole de túmulo
de Mamelucos el sangriento cúmulo.
  Cuanta pechos heróïcos
te dan fama clarífica,
oh Lusitania, por la tierra cálida,
tanta versos históricos
te dan gloria mirífica
celebrando tu nombre y fuerza válida:
dígalo la Castálida,
que al soberano Tápïa
hizo que (más que en árboles,
en bronces, piedras, mármoles)
en su verso eternice tu prosápïa,
dándole el odorífero
lauro por premio del gran dios lucífero. (ed. Micó *et al.*, vv. 1-52)

Explica Micó, con solvencia, los principales pormenores del poema: «En su elogio del traductor de Camões, Góngora recrea sumariamente, desdeñando pasajes más famosos o de carácter menos heroico, unos pocos pasajes de *Os Lusíadas*» (Micó 1990: 27); «Góngora quiso dar la talla de poeta épico arrimándose a las musas de Cairasco» (Micó 1990: 26). Y años después: «En los casos anteriores a 1580 (quizá con la única excepción, decisiva, de Cairasco) se usó siempre [el verso esdrújulo] en poemas amorosos y de ambiente pastoril; Góngora, en cambio, le da altura épica» (Micó 2010). Además, propone Micó los modelos que sirvieron a Góngora y que ya he adelantado: la canción que comienza «En tanto que los árabes» y a su respuesta «Ha sido vuestra física» (1990: 26), atribuidas a Cairasco y al licenciado Dueñas, aunque la crítica ha supuesto que ambos poemas podrían ser del poeta canario.[23] Las tres canciones tienen coincidencias estupendas: el mismo tipo de estrofa:

> la estancia de trece versos *abC, abC*: *cdeeDfF*, uno de los esquemas más ilustres de la canción petrarquista […] el uso de bastantes consonancias proparoxítonas iguales […] que no puede explicarse por el aire de familia […]. Veámoslas: *árabes*; *alárabes, Castáli-*

23. Véase Zerolo (1897), Navarro Durán (1982), Brito Díaz (2001: 50) que resume la cuestión y aporta pertinente bibliografía, finalmente Alatorre (2007: 198-200).

> *da*; *inválida, etíope*; *Calíope, árboles*; *mármoles* (esto es, una rima distendida o imperfecta), *Atlántico: cántico, ánimo, pusilánimo, lícito, solícito, cálamo, tálamo.* Claro que esas rimas son como cerezas, que unas a otras se enredan; pero eso no es todo, porque las «canciones esdrújulas» de Dueñas y Cairasco también comparten con la de Góngora sintagmas reveladores, ideas afines y hasta los cultismos que asombraban con razón al maestro Dámaso Alonso: *furor armígero* : *belígero* (34 y 37); *del árbol odorífero* : *os coronó en planeta más lucífero* (51-52); *hórrida* : *debajo del norte y de la tórrida* (28 y 31); *amador misérrimo* (23); *Y al que en dorado tálamo / iba por el Zodíaco* (5). (Micó 1990: 26)

Un paréntesis: recordemos que Lope muchos años después, en 1630 en su *Laurel de Apolo* (II, vv. 59-61), decía que «alborotó las Musas de Cairasco, / que esdrujular el mundo / amenazaron con rigor profundo».[24] Aparte de la memoria de Lope, conviene apuntar que el soneto de Luzmán converge con los anteriores en «sintagmas reveladores», aunque pocos, por usar palabras de Micó: *armífero* (por *armígero*) : *belífero* (por *belígero*), *alárabe*; y, con la canción gongorina: *valerosa espada* : *valeroso armífero*, además de los versos finales donde riman, en los dos textos, *túmulo* : *cúmulo*. No cabe suponer, a la luz de los textos y de las circunstancias históricas —y que yo sepa nadie lo ha sugerido siquiera—, que el soneto de Luzmán esté emparentado directamente con los de Cairasco, si acaso indirectamente pasando por el filtro gongorino.

Si bien la cantidad de sintagmas concordantes no es abrumadora, una comparación del soneto esdrújulo de Lope y la tercera estrofa de la canción del joven Góngora —dedicada a las hazañas de Almeida— es reveladora: para empezar, domina en ambas lo que Micó llama «altura épica»; ambos textos están protagonizados por un héroe cristiano que lucha contra los infieles —moros y judíos— en feudo enemigo —«sus muros y edificios va talándoles»; «el pendón católico y cristífero / has puesto sobre el muro mahomético»—. Aunque el destino de ambos héroes es distinto —Almeida muere en la batalla, mientras que el «Leonato ilustre» campa a sus anchas por las calles romanas—, ambos gozan, en estos versos, de admirables honras fúnebres: «y en muerte como a mílite evangélico / dos mil banderas honrarán el túmulo»; «sirviéndole de túmulo / de Mamelucos el sangriento cúmulo». Sus estructuras, además, son similares: las hazañas épicas que protagonizan como defensores de la cristiandad contra los infieles los llevan a merecer fama y honras militares simbolizadas en sus tumbas. Pero, recordemos, los destinatarios de semejantes alabanzas son opuestos: el primero heroico, mientras que el segundo, según se representa en la comedia, es un ingenuo, incluso tonto, que cae una y otra vez en la misma treta. Así, la estrofa gongorina y el soneto de Luzmán se acercan, pero, al

24. Palabras de Lope que recuerda, oportunamente, Micó (1990: 26). Por otra parte, Lope menciona de nuevo a Cairasco en la *Dorotea* (ed. McGrady, IV, III, p. 301); y, en la misma obra, aunque muy tardía, sus personajes condenan los versos esdrújulos sin ambages: «LUDOVICO. Eso no, porque las voces esdrújulas son hinchazón del verso. / JULIO. No, sino lobanillo [un tumor en la cabeza, según Covarrubias]» (*Dorotea*, IV, III, p. 300).

mismo tiempo, se distancian notablemente en su sentido: el del primero, serio y el del segundo burlesco, como ya hemos tenido oportunidad de demostrar.

Contamos, además de los argumentos literarios que hemos esbozado, con otros de carácter más bien histórico que apuntan en la misma dirección. Como ya he expuesto, el *Caballero del milagro* fue redactada en los últimos meses de 1593. Si bien es bastante conocida la conflictiva relación entre los dos poetas en el siglo XVII,[25] las hostilidades entre ambos pueden remontarse, como señala Pedraza, a «los años del romancero juvenil» (2009: 50). Y, precisamente, en este ámbito poético y literario —el del nuevo romancero donde dos de las figuras más deslumbrantes son Lope y Góngora— nos quedan, por lo menos, dos claros enfrentamientos: el primer caso documentado podríamos denominarlo, a la luz de los primeros versos, como la *polémica equina*; el segundo sería la *polémica fluvial* entre el Tajo y el Guadalquivir.[26]

Lo que aquí he llamado *polémica equina* se compone de la parodia gongorina al romance morisco atribuido a Lope «Ensílleme el potro rucio» y que el poeta cordobés titula «Ensílleme el asno rucio». El texto del poeta madrileño ha sido datado alrededor de 1583, sin embargo, no se publica por primera vez hasta 1589 en la *Flor de varios y nuevos romances* (Barcelona) de Moncayo; pero es en la siguiente edición de 1591 —y fíjense en la cercanía con la redacción de *El caballero del milagro*— donde se incluye, a continuación de este, el de Góngora con un significativo epígrafe: «romance contrahecho» (*Fuentes* II, fol. 7), ambos sin firma.[27] Lo explica así Carreño (2013: 50): «La alteración de 'potro' (Lope) en 'asno' (Góngora), del 'Alcaide de los Vélez' por 'Antón Llorente' […] evidencia de la idealización del romance de Lope a la descripción de una realidad rústica, y hasta grotesca, que socaba radicalmente el tópico del amor leal y el de la fidelidad en la ausencia».[28] Por otra parte, este ataque del cordobés ha sido enmarcado en «las sátiras y parodias contra el romancero morisco» (Sánchez Jiménez 2014: 160).[29] Orozco apunta que estos romances «se pueden considerar arranque de la actitud de rivalidad» (1973: 28) entre Lope y Góngora. Si bien la autoría

25. Véanse Orozco (1973), Quintero (1991: 47-67), López Viñuela (1993), Sánchez Jiménez (2006: 27 y ss.) y (2014), entre otros.

26. Cito los romances de Lope de la edición de Sánchez Jiménez (2015); los de Góngora a partir de la edición de Carreño (2013).

27. Carreño (2013: 229), siguiendo al ms. Chacón, data el romance gongorino en 1585. Es decir que tardaría más o menos seis años en aparecer en letra de molde, significativamente, como he apuntado, acompañando a su modelo.

28. Orozco, que reproduce los dos textos, concluye que «Frente al entusiasta y brillante romance de Lope surge la parodia de Góngora, que, como hemos visto, va *rehaciendo* la creación del madrileño con una intención paródica, haciendo a la vez ironía del género y de la concreta versión de aquél; va, diríamos, dando un tirón hacia abajo, hasta el plano de lo burlesco de cada rasgo exaltado del romance morisco» (1973: 36).

29. El mismo Sánchez Jiménez (2014) analiza muy bien la polémica y sus connotaciones. Véase, además, Carrasco Urgoiti (1986).

de Lope ha sido fuertemente cuestionada desde Fernández Montesinos (1969: 281) hasta, más recientemente, Pérez López (2012: 109-110), quien atribuye el romance, a partir de un testimonio antiguo, a Pedro Liñán de Riaza, amigo del Fénix, no es este motivo para desechar el posible rifirrafe. El mismo Pérez López señala que «no habría que descartar que todo el ciclo de Azarque [protagonista del romance citado] fuera el producto de la colaboración de los dos amigos» (2012: 110), quienes seguro lo hicieron en el ciclo del pastor Simocho. Y sigue: «Los dos amigos trabajan juntos: fundaron una academia en Toledo en la que ambos, Riselo y Belardo, reinaban como poetas máximos, se intercambiaron sonetos, larguísimos poemas en tercetos, se elogian y se defienden el uno al otro en multitud de ocasiones» (Pérez López 2012: 110). Por tanto, la parodia de Góngora —fuera contra uno o contra otro— con seguridad habría despertado la todavía insipiente rivalidad entre ambos escritores.

El mismo año en que se publican juntos los romances citados, es decir 1591, como se desprende del mss. Chacón, el poeta cordobés redacta «en caliente», según palabras de Orozco Díaz (1973: 61), «A vos digo, señor Tajo».[30] Los versos del cordobés no tienen ninguna referencia al poeta madrileño, pero la imagen que da del famoso río —y por tanto de la ciudad de Toledo, de la que se sentía tan cercano—[31] quizá le molestó: «Vos, que en las sierras de Cuenca / (mirad que humildes principios) / nacéis de una fuentecilla / adonde se orina un risco» (vv. 21-24).[32] No tardaría Lope en responder a Góngora con su «Bien parece, padre Tajo»: lo demuestra que ambos textos se publicaran seguidos en el *Ramillete de flores. Quarta, Quinta y Sexta parte de Flor de Romances nuevos*, impreso en Lisboa en 1593 por Pedro de Flores (*apud.* Orozco Díaz 1973: 63). Y lo que es una rareza: ambos con firma. Vale la pena recordar algunos de los versos *contrahechos* del romance lopesco:

Gran locura fue querer
saber si sois bien nacido,
y de las sierras de Cuenca
daros por asiento el sitio.
Y por ser de esto fiscal
Guadalquivir, el morisco,
que a lo menos, si es hidalgo,
no lo dice el sobreescrito,

30. Véanse para esta polémica Cossío (1960: 413 y ss.), Orozco Díaz (1973: 60-78) y, más recientemente, Sánchez Jiménez (2014).
31. Véase Orozco Díaz (1973: 62) y Madroñal (2012).
32. La escatológica figura de los ríos castellanos *meados* es motivo feliz para Góngora y Lope, muchísimos años después, lo recordaba. Eso se desprende de unas palabras de Celia en la *Dorotea*: «No juzgues a malicia esta pintura breve del lienzo de Sevilla puesto en práctica. ¿Pensabas que era el Betis como nuestro Manzanares, río con mal de piedra, todo arenas, por quien dijo don Luis de Góngora, aquel famoso cordobés, que un jumento le orinó el invierno, y otro se le bebió el verano?» (ed. McGrady, II, ii, 94-95). Como comenta McGrady (2011: 95 n.), Lope recuerda imprecisamente el famoso verso gongorino que dice «bebióme un asno ayer, y hoy me ha meado».

con vos se quiere igualar,
y con su árabe apellido,
que a pesar de tantos tiempos,
guardáis el nombre latino (ed. Sánchez Jiménez, vv. 21-32)

Orozco Díaz vio en estos versos un «oportunista ataque personal del madrileño, que se lo lanzó, sin motivo, cuando él [Góngora] sólo le había dirigido hasta entonces burlas e ingeniosidades literarias» (1973: 68). Esta lectura la ha rebatido Sánchez Jiménez, quien pone el énfasis del enfrentamiento en otro punto: «sí [hay] un enfrentamiento de regiones —y sobre todo, de grupos de poetas— asociados a los respectivos ríos, Guadalquivir y Tajo» (2014: 169). Coinciden ambos críticos, sin embargo, en la tesis central de que «El romancero fue uno de los campos de enfrentamiento entre Lope y Góngora, y uno en el que ambos usaron como égida, en serio o en broma, el honor de sus respectivas regiones de origen, lanzando diversas pullas a la contraria» (Sánchez Jiménez 2014: 170).

Tuvieran o no los versos de Lope un carácter de ataque personal, o que sencillamente pusieran en evidencia un enfrentamiento entre grupos de poetas, lo que sí queda del todo claro es que entre los últimos años de la década de los ochentas y comienzos de los noventa Lope y Góngora escenificaron su rivalidad en una serie de combates en el romancero nuevo. El primero de ellos —llamada aquí batalla equina— iniciada por Góngora; mientras que el segundo sería responsabilidad del madrileño. Además, las fechas del último caso citado nos acercan mucho a aquellos meses de noviembre y diciembre de 1593 en que Lope redacta *El caballero del milagro* y, por tanto, del soneto esdrújulo de Luzmán. Por otra parte, no sobra recordar aquí la definición de *parodia* que nos ofrece Fadrique —y que explica en buena medida tanto los enfrentamientos en el romancero como el soneto de Luzmán— en la «Epístola cuarta» de la *Philosophia antigua poética*, de López Pinciano: «La Parodia no es otra cosa que un poema que a otro contrahace, especialmente aplicando las cosas de veras y las graves a las de burlas» (ed. Carballo Picazo, 1973, I, p. 289). Por tanto, es preciso concluir que el soneto lopesco es, aunque encubierto —y así, inexplicablemente, ha pasado siglos desapercibido—, una pulla y una burla a la canción esdrújula que publicara el jovencísimo Góngora en la traducción salmantina de *Os Lusíadas*. Estamos, pues, frente a un soneto paródico del texto gongorino. Lope, con el soneto de Luzmán, lleva el enfrentamiento a otro ámbito literario donde ya por esos años ejercía, en palabras de Cervantes, la «monarquía cómica»: el teatro. Lo recuerdan oportunamente Fernández Rodríguez y Valdés (en prensa): «En relación al gongorismo, claro, también la comedia se considera palestra, lugar adecuado para el combate». Así pues, nuestro soneto esdrújulo no solo es otro claro ejemplo de la temprana antipatía entre ambos poetas —que no es poca cosa—, sino que, además y sobre todo, es un ejemplo tempranísimo de cómo Lope lleva el enfrentamiento al campo literario donde más destacaría. En todo caso, una *rara avis*, míresele por donde se le mire.

Bibliografía

Alatorre, Antonio, «*Versos esdrújulos*», *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El colegio de México, 2007, 193-306.

Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de Frances, 1991.

Brito Díaz, Carlos, «'Luz meridional': Cairasco de Figueroa y la escuela andaluza», en *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 19 (2001), 47-63.

Cabañas, Pilar, «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. T. Ferrer Valls y M. V. Diago, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, 291-303.

Cairasco de Figueroa, Bartolomé, «Canción de esdrújulos» y «Canción», en *BAE*, XLII, Madrid, Rivadeneyra, 1857, 498-499.

Campo Tejedor, Alberto del, «Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro», en *eHumanista*, 4 (2004), 119-157.

Cándano Fierro, Graciela, *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México, Universidad Autónoma de México, 2000.

Canonica-de Rochemonteix, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 1991.

Carrasco Urgoiti, María Soledad, «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos: actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, 115-138.

Carreño, Antonio (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Madrid, Cátedra, 2013, edición revisada, 2013.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico *et al.*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, 2 vols.

Clavería Nadal, Gloria, *El latinismo en español*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1990.

Crivellari, Daniele, «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*», en *Revista de Literatura*, vol. LXXVII, nº 153 (2015), 75-91.

Cossío, José María de, «Notas a romances», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario*, ed. D. Alonso, Madrid, Gredos, 1960, vol. 1, 413-429.

Doménech, Fernando (ed.), Félix Lope de Vega Carpio, *El arrogante español o Caballero de milagro*, versión de Fernando Doménech y Guillermo Heras, Madrid, RESAD-Editorial Fundamentos, 2007.

Fernández Montesinos, José, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969.

Fernández Rodríguez, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», en *Studia Aurea*, 8 (2014), 177-314.

—, «¿Escribió Lope guiones métricos? Métrica y segmentación dramática en *Viuda, casada y doncella*», en *Castilla. Estudios de literatura*, 7 (2016), 38-68.

Fernández Rodríguez, Daniel y Ramón Valdés, «Esencia y tradición poética en el teatro de Lope» (en prensa).

Ferrer Valls, Teresa (ed.), Lope de Vega, *Peribáñez. El mejor alcalde, el rey*, Barcelona, Planeta, 1990.

Fosalba, Eugenia, «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», en *La égloga. Encuentros internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, 2002, 121-182.

Góngora, Luis de, «Suene la trompa bélica», en *Todo Góngora*, ed. José María Micó *et al.*, 2013. 25-05-2017, <https://www.upf.edu/todogongora/poesia/canciones/001/>.

—, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2013, edición revisada.

Iriso Ariz, Silvia, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III (1998), 99-144.

Jörder, Otto, «Die Formen des Sonnets bei Lope de Vega», en *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, 86 (1936), 83-97.

Laplana, José Enrique (ed.), Lope de Vega, *Los comendadores de Córdoba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso Ariz, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols., II, 1023-1174.

—, «Dos notas a *Los comendadores de Córdoba* de Lope de Vega», en *Anuario de Lope de Vega*, V (1999), 197-198.

Levi, Ezio, *Lope de Vega e l'Italia*, prólogo de Luigi Pirandello, Firenze, G.C. Sansoni, 1935.

López Pinciano, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, 3 vols., III.

López Viñuela, Ana Cristina, «Quevedo y 'el pobre Lope de Vega' en un soneto gongorino», en *AISO. Actas III*, 1993, 377-385.

Mancini, Guido, *Gli entremeses nell'arte di Quevedo*, Pisa, Goliardica, 1995.

McGrady, Donald, (ed.), Lope de Vega, *La francesilla*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1981.

— (ed.), Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2006.

Micó, José María, «Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la *Canción esdrújula*», en *Criticón*, 48 (1990), 21-30.

—, «Comentario a 'Suene la trompa bélica'», en *Todo Góngora*, ed. José María Micó 2010. 25-05-2017, <https://www.upf.edu/todogongora/poesia/canciones/1/comentario.html>.

Madroñal, Abraham, «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604», en *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), 300-332.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un*

estudio de su versificación estrófica, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Editorial Gredos, 1968.

Navarro Durán, Rosa, «Esdrújulos inéditos de Bartolome Caraisco de Figueroa», en *Revista de Filología,* Universidad de La Laguna, 1 (1982), 13-34.

Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Ediciones Guadarrama-Labor, 1974.

Oleza, Joan, *et al.*, *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTE-LOPE*. <http://artelope.uv.es/>.

Orozco Díaz, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

Pedraza Jiménez, Felipe B., *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, Edaf, 2009.

Pérez López, José Luis, «El romance morisco *Ensílleme el potro rucio*, atribuido a Liñan, y su parodia», en *Revista de Filología Española*, XCII (2012), 101-116.

Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, edición, estudio y notas de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Real Academia Española, 2011.

Quintero, María Cristina, *Poetry as Play: Gongorismo and the Comedia*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

Ramos, Rafael, «El cancionero castellano de Ripoll: una rara colección poética de finales del siglo xvi», en *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 49 (2004), 249-316.

Reid, John T., «Notes on the Story of the Verso Esdrújulo», en *Hispanic Review*, VII (1939), 277-294.

Restrepo, Santiago y Ramón Valdés (eds.), Lope de Vega Carpio, *El caballero del milagro*, en *Comedias de Lope de Vega*. *Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols., II, 971-1153.

Rico, Francisco (ed.), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, 2 vols.

Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 2 vols.

Rueda, Lope de, *El deleytoso*, en *Pasos*, ed. de José Luis Canet Vallés, Madrid, Castalia, 1992, 108-167.

Sánchez de Lima, Miguel, *El arte poética en romance castellano*, ed. Rafael de Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944.

Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Támesis, 2006.

—, «La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y *La villana de Getafe*», en *Anuario Lope de Vega*, 20 (2014), 159-186.

— (ed.), Lope de Vega Carpio, *Romances de juventud,* Madrid, Cátedra, 2015.

Sánchez Lancis, Carlos, «La información lingüística diacrónica en la edición de la parte primera de las comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), 311-326.

Serralta, Frédéric, «Sobre algunas rimas esdrújulas en Lope de Vega», en *El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, coord. Mó-

nica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kassedjian, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, 269-276.

Silvestri, Paolo, «Estilización tipológica y convencionalismo lingüístico en el teatro cómico de Giambattista Della Porta. La sátira de la erudición: el lenguaje del pedante», en *Philologia Hispalensis*, 7 (1992), 275-284.

Tubau, Xabi (ed.), *Lope en 1604*, Barcelona, Editorial Milenio, 2004, V-XIX.

Vega Carpio, Lope, *Los comendadores de Córdoba*, ed. José Enrique Laplana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso Ariz, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols., II, 1023-1174.

—, *El genovés liberal*, ed. Elvezio Canonica-de Rochemonteix, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, 3 vols., II, 549-668.

—, *El laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.

—, *El arrogante español o Caballero de milagro*, versión de Guillermo Heras y Fernando Doménech, ed. Fernando Doménech, Madrid, RESAD-Editorial Fundamentos, 2007.

—, *Los melindres de Belisa*, ed. Jorge León, en *Lope de Vega Carpio*. *Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols, III, 1467-1600.

—, *Los locos por el cielo*, ed. Enric Bassegoda i Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, 3 vols., III, 305-427.

—, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, RAE, 2011.

—, *La Arcadia*, ed. de Ana María Porteiro Chouciño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols., I, 47-230.

—, *La francesilla*, ed. Marta Latorre, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols. II, 569-752.

—, *La viuda valenciana*, ed. Rafael Ramos, en *Comedias de Lope de Vega*. *Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, 2 vols., I, 833-997.

—, *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015.

—, *El caballero del milagro*, eds. S. Restrepo y R. Valdés, en *Comedias de Lope de Vega*. *Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols., II, 971-1153.

Zerolo, Elías, «Noticias de Cairasco de Figueroa y del empleo del verso esdrújulo en el siglo xvi», en *Legajo de varios*, París, Garnier Hermanos, Libreros-editores, 1897, 1-79.

CC BY

Gracia, pecado y matrimonio entre Mateo Alemán y Alonso Fernández de Avellaneda[1]

Natalia Palomino Tizado
Universidad de Huelva
natalia.palomino@dfesp.uhu.es

Recepción: 02/07/2015, Aceptación: 23/02/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
La controversia teológica *de auxiliis divinae gratiae*, que enfrentó a jesuitas y dominicos a finales del siglo XVI y principios del XVII, dejó rastros transparentes en la literatura contemporánea. Tanto el *Guzmán de Alfarache* (1599/1604) de Mateo Alemán como el *Quijote* (1614) apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda convirtieron las cuestiones teológicas en materia de ficción y lo hicieron de manera equivalente, utilizando los sacramentos del sacerdocio y el matrimonio como motivo y posicionándose con claridad en el bando dominico.

Palabras clave
Gracia; matrimonio; pecado; sacramento; salvación; Mateo Alemán; Avellaneda

Abstract
Grace, sin and marriage between Mateo Alemán and Alonso Fernández de Avellaneda
The influence of *de auxilis divinae gratie,* a theological dispute between Jesuits and Dominicans at the end of the sixteenth and early seventeenth century, can clearly be detected in contemporary novels, such as Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache* (1599/1604) and Alonso Fernández de Avellaneda's apocryphal *Quixote* (1614). Both texts turn theological issues into fictional matter in a similar way through the use of Catholic sacraments of Marriage and Holy Orders as literary motifs and by taking sides in favour of Dominican positions.

Keywords
grace; marriage; sin; sacrament; salvation; Mateo Alemán; Avellaneda

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Cervantes. Comedias y tragedias. Edición crítica, estudio e historia», del Ministerio de Economía y Competitividad (ref.: FFI2012-32383).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.176

La literatura —bien se sabe— se alimenta de sus propios textos, pero también de otros ámbitos que nada tienen, en principio, que ver con ella. El arte, la política, la economía, la agricultura, la navegación e incluso la teología proporcionan ocasión, marco y materia a la ficción. Es el caso que nos ocupa, pues Mateo Alemán y Alonso Fernández de Avellaneda recrearon literariamente y de manera complementaria una misma polémica teológica, la controversia *de auxiliis divinae gratiae*, que ocupó a los españoles a finales del siglo XVI y principios del XVII. Y no solo, como pudiera pensarse, a clérigos, doctores y eruditos, sino a un público más amplio que, como ha señalado Luis Gómez Canseco, «sin adentrarse en honduras metafísicas, disponían de conocimientos suficientes para transitar por los recovecos de un sermón, comprender las alusiones de un auto sacramental o para saber qué era aquello de la ciencia media, la predestinación, el libre albedrío o la gracia eficaz y suficiente» (2010: 168).

La querella *de auxiliis* se desató entre dominicos y jesuitas a finales del XVI, cuando, en 1588, el jesuita Luis de Molina publicó su *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescentia, providentia, praedestinatione et reprobatione*[2]. Fue el detonante de la disputa, aun cuando las ideas defendidas en el libro venían siendo sostenidas por la Compañía de Jesús de tiempo atrás con teólogos como Diego Laínez, Alfonso Salmerón, Alonso Deza o Prudencio de Montemayor. Domingo Báñez, catedrático de prima en Salamanca, respondió desde el bando dominico con la *Apologia fratrum praedicatorum in provincia Hispaniae sacrae theologiae professorum, adversus novas quasdam assertiones cuiusdam doctoris Ludovici Molina nuncupati.*[3] Se abrió entonces una batalla tan cerrada que el Vaticano se vio obligado a intervenir para intentar cerrar un acuerdo imposible entre ambas órdenes. Clemente VIII, por ello, se decidió a convocar las congregaciones *de auxiliis* en 1602, que fueron prolongadas, tras su muerte, por Pablo V y se cerraron en agosto de 1607 con un dictamen salomónico, pues, aunque se prohibían las disputas y las mutuas acusaciones de herejía, se otorgaba licitud a ambas órdenes para defender sus propias doctrinas en torno al caso.

Para lo que aquí nos interesa —y en trazos gruesos, claro está—, el problema planteaba los distintos grados en que la gracia divina y la acción humana intervenían en la obra de la salvación. El Concilio de Trento en su sesión VI se había limitado a afirmar la existencia del libre albedrío y la necesidad de la gracia divina para considerar una obra como plenamente buena, dejando así un vasto territorio para la cavilación teológica. Los teólogos dominicos, siguiendo siempre a san Agustín y a santo Tomás, redujeron el margen de la acción humana para

2. *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescentia, providentia, praedestinatione et reprobatione*, Lisboa, António Ribeiro, João de Espanha y Miguel de Arenas, 1588. Hay traducción castellana, Molina (2007).

3. El texto latino se encuentra en Beltrán de Heredia (1968: 115-380) y su traducción española, en Báñez (2002).

exaltar la importancia decisiva de la gracia, teniendo siempre en cuenta tres ideas básicas: la *predestinación gratuita*, por la que Dios dirige a los hombres hacia la salvación por un decreto absoluto de su omnipotencia; la *gracia eficaz*, que por sí misma produce el efecto; y, finalmente, la *premoción física*, que expresa el modo en como Dios concurre con el hombre, a fin de que este, libre, pero necesariamente, realice el acto bueno. Por el contrario, los jesuitas, marcando más distancia con la doctrina protestante, dieron más importancia al libre albedrío, oponiéndose a la predestinación desde el primer momento.[4] Tales sutilezas tuvieron, sin embargo, su vivo reflejo en las ficciones urdidas por Mateo Alemán y Alonso Fernández de Avellaneda, fuera quien fuera, por esos mismos años. Téngase en cuenta que el primer *Guzmán de Alfarache* vio la luz en 1599 y tuvo su continuación en 1604, en plena efervescencia de la controversia, mientras que el *Quijote* apócrifo, se publicó en 1614. Ninguno de esos dos textos fue ajeno al asunto de la acción de la gracia; muy al contrario, parte de sus tramas se idearon como argumentos a favor de las posiciones dominicas y no hay que descartar que Avellaneda tuviera muy en cuenta la historia del pícaro Guzmán a la hora de componer dos de sus narraciones intercaladas, *El rico desesperado* y *Los felices amantes*.

La cuestión de la gracia late en el eje mismo del *Guzmán de Alfarache* y en la tan traída y llevada conversión de su protagonista,[5] aunque aquí enhebraremos el hilo con la segunda parte bien mediada, cuando Guzmán estudia teología en la Universidad complutense, preparándose para tomar los hábitos. Sus brillantes avances en la materia, que lo señalan como alumno destacado, terminan con un encuentro en la ermita de Santa María, que da al traste con su interesada vocación religiosa:

> De esta manera, con estos entretenimientos, proseguí mi teología y, cuando cursaba en el último año, ya para quererme hacer bachiller, mis pecados me llevaron un domingo por la tarde a Santa María del Val. Romerías hay a veces que valiera mucho más tener quebrada una pierna en casa. Esta estación fue causa y principio de toda mi perdición; de aquí se levantó la tormenta de mi vida, la destruición de mi hacienda y acabamiento de mi honra. (Alemán 2012: 675)

La causa de esa ruina será el conocimiento de una joven llamada —significativamente— Gracia, que terminará por convertirse en su segunda esposa. Sus bien trazados planes para alcanzar una cómoda vida en el seno de la Iglesia se esfuman cuando Guzmán cae preso, como un amante cortés, de la enfermedad de amor:

> Pues ya, cuando amaneció, que me fui a las escuelas, ni supe si en ellas entré ni palabra entendí de cuanto en la lición dijeron. Volvime a la posada, senteme a la mesa, y quedábanseme los bocados en la boca helados, con tanto descuido de lo que

4. Para un estudio detallado de la polémica y su proyección, véanse Bonet (1932); Sagüés (1960: 393-431); Vázquez (1979: 437-443); Ocaña García (2000); y F. J. Martínez (2011: 137-151).
5. Sobre la conversión de Guzmán, véanse Brancaforte (1980); Cavillac (1983, 1993); Garrote (2005); Guerreiro (2001); y Gómez Canseco (2012: 852-864).

> hacía que puse cuidado a mis compañeros y admiración en el pupilero, que creyó ser principio de alguna enfermedad gravísima y no estuvo engañado, pues de allí resultó mi muerte. (Alemán 2012: 679)

En ambos pasajes, el narrador de sí mismo señala este suceso como el que le conducirá a su caída final, pues las consecuencias de los actos que a continuación lleva a cabo serán devastadoras.

En efecto, Guzmán abandona los estudios, se casa con Gracia y, tras un breve tiempo de bonanza y felicidad, les llega la ruina. Como solución, el recién estrenado marido no duda en adornarse de cuernos a cambio de dinero y se aviene a prostituir a su mujer: «El daño está hecho y el mayor trago pasado; empeñada la honra, menos mal es que se venda» (Alemán 2012: 690). Convertido en proxeneta, entrega a su mujer a cada nuevo mejor postor, profanando así el sacramento del matrimonio, como poco antes se disponía a hacer con el del sacerdocio. De escándalo en escándalo, de Alcalá a la corte y de allí a su Sevilla originaria, Gracia abandona al pecador y escapa con el capitán de una galera. Guzmán vuelve a su antigua vida de ladronzuelo, que le conduce finalmente a las galeras desde donde escribe la recapitulación de su vida, tal como se adelantaba en la *Declaración para el entendimiento de este libro*, que Alemán antepuso a la historia en 1599:

> Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte. Y no es impropriedad ni fuera de propósito si en esta primera escribiere alguna dotrina, que antes parece muy llegado a razón darla un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo. (Alemán 2012: 16)

Conviene aquí recordar esa insistencia de Alemán en la «dotrina» que ilumina a su pícaro, en la ayuda de las «letras» y en el castigo del tiempo, pues Guzmán es un hombre instruido en la teología de su tiempo y por ello confiere un papel determinante en esa memoria que hace de sí a los principios teológicos que explican la conversión de su personaje. Y no de cualquier manera, sino ateniéndose a la doctrina dominica sobre el auxilio de la gracia divina. De hecho, la gracia desempeña un papel esencial en esos episodios que comienzan con su segundo matrimonio y terminan en la galera, de donde se infiere que Alemán, como los teólogos bañecistas, entendía que la voluntad humana no era suficiente, ni de lejos, para alcanzar la salvación, aun cuando sea precisa la aceptación de la gracia. Las primeras palabras del capítulo IIII, en el libro III de la segunda parte, precisamente donde se narra el segundo matrimonio de Guzmán, parecen ilustrar la doctrina dominica sobre los límites de la acción humana para lograr el bien por sí misma: «Para derribar una piedra que está en lo alto de un monte, fuerzas de cualquier hombre son poderosas y bastan: con poco la hace rodar a el suelo. Empero para si se quisiese sacar aquesa misma piedra de lo hondo de un pozo, muchos no bastarían y diligencia grande se había de hacer» (Alemán 2012: 656). De poco o nada vale el esfuerzo del hombre, si no concurre el au-

xilio de la gracia divina y su aceptación expresa por parte del pecador. Alemán quiso recalcar ese momento de la aceptación, esencial en la doctrina de fray Domingo Báñez y los suyos, y vino a situarlo en las galeras, donde, al hacer balance de su existencia, Guzmán se arrepiente, reconoce la gracia divina e inicia un camino que habría de conducirle a la salvación:

> En este discurso y otros que nacieron de él, pasé gran rato de la noche, no con pocas lágrimas, con que me quedé dormido y cuando recordé, halleme otro, no yo ni con aquel corazón viejo que antes. Di gracias al Señor y suplíquele que me tuviese de su mano. Luego traté de confesarme a menudo, reformando mi vida, limpiando mi conciencia, con que corrí algunos días. Mas era de carne; a cada paso trompicaba y muchas veces caía; mas, en cuanto al proceder en mis malas costumbres, mucho quedé renovado de allí adelante. (Alemán 2012: 743-744)

A pesar de que hasta el final de la historia no actúa la gracia eficaz, es en el capítulo que narra el matrimonio con Gracia donde empieza a entrar en juego como elemento de la trama. Quizás sea esa la razón por la que Alemán eligió el de *Gracia* por nombre para la segunda esposa de su pícaro. No se trataba solo de dar ocasión a los muchos juegos de palabras que se hacen a su costa en todo el episodio, sino también de apuntar que Gracia, como personaje, da pie a la más profunda degradación moral del personaje, pero se convierte, al tiempo, en punto de partida para su conversión final. Guzmán nos cuenta —*a posteriori*, claro está— los avatares de su segundo matrimonio, haciendo hincapié en el grave pecado que está cometiendo y consciente de que es esa la conducta que lo ha precipitado en su caída final. La propia reconvención y la penitencia se convierten en un primer paso hacia su salvación terrenal, pero, sobre todo, hacia su salvación espiritual. Merece la pena releer las palabras que, en ese momento, Guzmán se dirige a sí mismo poniendo en Dios y no en sus sacrificios la causa de su redención:

> Esos trabajos, eso que padeces y cuidado que tomas en servir a ese tu amo, ponlo a la cuenta de Dios; hazle cargo aun de aquello que has de perder y recebiralo por su cuenta, bajándolo de la mala tuya. Con eso puedes comprar la gracia, que, si antes no tenía precio, pues los méritos de los santos todos no acaudalaron con qué poderla comprar hasta juntarlos con los de Cristo, y para ello se hizo hermano nuestro, ¿cuál hermano desamparó a su buen hermano? Sírvelo con un suspiro, con una lágrima, con un dolor de corazón, pesándote de haberle ofendido, que, dándoselo a él, juntará tu caudal con el suyo y, haciéndolo de infinito precio, gozarás de vida eterna. (Alemán 2012: 743)

No otra cosa hubiera afirmado un predicador dominico a principios del siglo XVII dispuesto a pronunciar un sermón sobre la acción de la divina gracia entre los dos coros de una iglesia repleta de devotos oyentes.

La lección narrativa y teológica del *Guzmán de Alfarache* no cayó en saco roto y, diez años después de que viera la luz su segunda parte, Alonso Fernández de Avellaneda tuvo a bien aderezar su *Quijote* con dos relatos intercalados y con-

secutivos que actúan como ejemplos enfrentados, aunque complementarios, del diverso destino que espera a quienes aceptan o no el auxilio de la gracia divina.[6] El cuento de *El rico desesperado* alecciona sobre las consecuencias que acarrea el rechazo de esa gracia. La historia tiene lugar en Flandes, donde un joven y rico mancebo llamado Japelín decide, como Guzmán, dedicar su vida a la religión, después de haber estado entregado a una vida muelle y viciosa tras la muerte de sus padres:

> Sucedió, pues, andando en estos pasos, que un domingo de Cuaresma dirigió acaso los suyos a oír un sermón en un templo de padres de Santo Domingo, por predicarle un religioso eminente en dotrina y espíritu, donde, tocándole Dios al libre y descuidado oyente en el corazón con la fuerza y virtud de las palabras del predicador, salió de la iglesia trocado de suerte que comenzó a tratar consigo proprio de dejar el mundo con toda su vanidad y pompa y entrarse en la insigne y grave religión de los Predicadores. (Fernández de Avellaneda 2014: 158)

No es casual que el instrumento divino sea un predicador de la orden de Santo Domingo y que sea esa misma orden la que Japelín elija para profesar. Pero al poco vemos que la aceptación del joven se hizo en frío, pues, durante el mismo período de noviciado, se deja convencer por dos amigos y deja la vida monacal, por más que el prior le advierta de los peligros que pueden seguirse de esa decisión:

> Acordaos también, hijo, que me habéis oído decir como hasta hoy ninguno dejó el hábito que una vez tomó de religioso que haya tenido buen fin; que justo juicio es de Dios que, quien siendo llamado por su divina vocación a su servicio, si después le deja de su voluntad en vida, que el mismo Dios le deje a él en muerte. (Fernández de Avellaneda 2014: 161)

Como no podía ser menos en una literatura tan profundamente impregnada de ideología como la de Avellaneda, las palabras del prior terminan por hacerse realidad en el más trágico final que cabe imaginar. Tras casarse felizmente con una prima que también había dejado los hábitos y tener un hijo, su bienestar se trunca en un instante cuando descubre que un soldado español, al que ha invitado a su casa, ha logrado introducirse con engaños en el lecho de su mujer, sin que esta haya alcanzado a descubrir el ardid. Sale entonces en busca del español, que ha huido tras su crimen, y lo alcanza para darle muerte, mientras su mujer, en su ausencia, cae en la cuenta del engaño y opta por suicidarse arrojándose a un pozo por no faltar a la honra de su marido. Cuando el vengador Japelín vuelve a casa, desesperado por la muerte de su amada esposa, mata a su hijo recién nacido golpeándolo contra el brocal del pozo y se lanza él mismo, siguiendo los pasos suicidas de su mujer.

6. Descouzis (1966: 77-78) entendió que *El rico desesperado*, ambientado en Flandes y no lejos del protestantismo, se ocupaba del problema de la predestinación, mientras que *Los felices* amantes versaba sobre el libre albedrío.

Para evitar cualquier margen de duda, la voluntad didáctica del caso se hace expresa por boca de uno de los canónigos que, con don Quijote y Sancho, asisten a la narración del cuento: «Pero no podrán tenerle mejor [fin], moralmente hablando, los principales personajes de ella, habiendo dejado el estado de religiosos que habían empezado a tomar, pues, como dijo bien el sabio prior al galán cuando quiso salirse de la religión, por maravilla acaban bien los que la dejan» (Fernández de Avellaneda 2014: 180). La amenaza es transparentemente clara: esto es lo que les sucede a los que sienten la llamada de la gracia de Dios y la rechazan, optando por seguir un camino distinto al que la *predestinación gratuita* les haya trazado. Por eso, la historia que narra el soldado Antonio de Bracamonte se llama *El rico desesperado*, pues Japelín no solo es rico de bienes materiales, sino que cuenta con la riqueza de la gracia divina, aunque la dilapida y termina desesperándose, que, en el lenguaje de la época, era sinónimo común para 'suicidarse' Rico (2003: 190-198).

La siguiente narración se pone en boca de un ermitaño que se había unido a la trama junto con Bracamonte y en permanente pareja con él casi con la única función de referir ambos relatos. A este innominado ermitaño le corresponde entretener e instruir a sus oyentes con la historia de *Los felices amantes*, cuyo título, como el anterior, nace de una paradoja teológica, en la que se suman el pecado de la lujuria en los amantes y la felicidad del perdón en que concluye, cuando los pecadores han aceptado la gracia. Los protagonistas de la historia son doña Luisa, abadesa de un convento, y don Gregorio, un mozo galán, noble y rico. A pesar de las dificultades de su situación, se dejan arrastrar por la pasión y deciden fugarse juntos para emprender una nueva vida. Antes de iniciar el viaje, doña Luisa deja una carta a las religiosas donde les cuenta todo lo que ha causado su fuga y encomienda su alma y las de sus compañeras a la Virgen, de quien siempre había sido especialmente devota, con estas palabras:

> Madre de Dios y Virgen purísima, sabe el cielo y sabéis vos cuánto siento el ausentarme de vuestros ojos; pero están tan ciegos los míos por el mozo que me lleva, sin hallar fuerzas en mí con que resistir a la pasión amorosa que me lleva tras sí, voy tras ella sin reparar en los inconvenientes y daños que me están amenazando. Pero no quiero emprender la jornada sin encomendaros, Señora, como os encomiendo con las mayores veras que puedo, estas religiosas que hasta ahora han estado a mi cargo. (Fernández de Avellaneda 2014: 192)

Desde este momento empieza la vida en pecado de ambos protagonistas. Desde su ciudad, llegan a Lisboa, donde hacen una carta falsa de matrimonio y, como el joven Japelín, se entregan a una vida de ocio y desorden. Como consecuencia, no tardan mucho en arruinarse, por lo que deben salir huyendo de las deudas. Se dirigen entonces a Badajoz, donde volvemos a encontrarnos con un marido, en este caso falso, que prostituye a su mujer sin el menor cargo de conciencia para poder obtener bienes materiales. Cada uno toma finalmente su camino y doña Luisa, al hacer balance de todo lo que le ha sucedido desde que abandonó el convento, tiene la revelación y acepta la gracia divina:

> Comenzó a cavar en la consideración de su mal estado tras esto, y Dios a obrar secretamente en su conocimiento, como aquel que la quería dejar por ejemplo de penitentes y de lo que con su divina misericordia puede la intercesión de su electísima Madre, y, finalmente, de lo que a ella la obligan los devotos de su sanctísimo rosario con la frecuentación de tan eficaz y fácil devoción, que se encendió de suerte su espíritu en amor y temor de Dios, que empezó a deshacerse en lágrimas, apesarada de las ofensas cometidas contra Su Majestad, confusa por no saber cómo ni en quién hallar remedio ni consejo; que tan cargada estaba de desatinos. (Fernández de Avellaneda 2014: 204)

A partir de aquí y «alumbrada de Dios», decide enmendar su vida y regresar a su ciudad. Se viste de peregrina y comienza un arduo camino que se describe lleno de peligros, «pero vencioles a todos su modestia y sacudimiento[7] y sobre todo la santa resolución que la eficaz gracia le había hecho hacer de no ofender más a su Dios, en toda su vida, aunque la supiera perder mil veces a manos de un millón de tormentos» (Fernández de Avellaneda 2014: 205). Puede verse que Avellaneda subraya de forma explícita la necesaria intervención de la *gracia eficaz* con ese «sobre todo», que deja a las claras sus posiciones afines al bando dominico dentro de la controversia *de auxiliis*.

Esa gracia también alcanza a don Gregorio y por un cauce que también había servido para Japelín:

> …quiso Dios apiadarse de su perdido galán, como lo había hecho de ella, tomando por medio un sermón que acaso oyó a un religioso dominico de soberano espíritu, en una parroquia de la corte, que moviendo el cielo la lengua en él se engolfó a deshora en las alabanzas de la Virgen y en las misericordias que había hecho […]. Propuso tras esto irse al religioso convento de la Virgen de Atocha y confesarse luego con el santo predicador, cuyo nombre ya sabía, por haberlo preguntado a su compañero al bajar del púlpito. Efectuólo eficazmente, que no es perezosa la divina gracia ni admite tardanzas. (Fernández de Avellaneda 2014: 211)

De nuevo, tanto el predicador como el convento pertenecen a la orden dominica y de nuevo se acude literalmente a voces de inequívoco sabor teológico como «eficazmente» o «divina gracia». Es esa gracia la que Avellaneda señala como responsable última en la conversión de los amantes pecadores, que, una vez que la aceptan, dan comienzo a una vida renovada de penitencia, con la que no aspiran tanto a ganar el cielo como a reparar el daño cometido mientras vivieron alejados de Dios. Entramos aquí en una precisión teológica que tanto Alemán como Avellaneda parecen tener muy en cuenta, pues no se trata solo de que Dios sostenga la acción, sino también que la provoque, haciendo pasar al hombre de manera efectiva a la actividad de la virtud. Es la *premoción física* de la que antes

7. En el Diccionario de Autoridades observamos un claro ejemplo del sentido moral del término: «Perseverad en aquel menosprecio del mundo, y en aquel olvido de déudos y parientes, y en aquel *sacudimiento* de reglas y comodidades próprias».

hablaba, con la que Dios movería al hombre, dejando a salvo su libre albedrío, porque anima a cada cosa según su propia naturaleza Lorda (2004: 321). En los textos analizados, la *premoción física* se materializa de dos modos distintos: mediante una revelación interior, como en los casos de Guzmán y doña Luisa, o a través de los sermones, como sucede con don Gregorio y Japelín. Se llama *física* porque mueve como causa *eficaz*, no *final,* pues aunque todos los hombres comparten la *predestinación gratuita* hacia la salvación, algunos, como Japelín, tras haber experimentado en carne propia esa *premoción física* de la que hablan los teólogos dominicos, vienen a rechazar la *gracia eficaz*.

Queda, pues, claro que Alemán y Avellaneda reflejaron en sus respectivas narraciones una cuestión palpitante para los españoles de la época, como fue la polémica sobre el auxilio de la divina gracia, y que ambos lo hicieron desde posiciones afines a la orden dominica. Ambos llevaron a algunos de sus personajes a situaciones extremas que concluyen de muy diverso modo, pues Japelín, que rechaza la llamada de Dios, acaba irremediablemente condenado, mientras que Guzmán, doña Luisa y don Gregorio se encuentran en el camino de la conversión y la salvación eterna tras una vida de pecado. Las analogías entre los amores de Guzmán y Gracia y los de don Gregorio y doña Luisa son especialmente significativas, pues ambos personajes masculinos se muestran profundamente enamorados de sus respectivas damas, para dar luego en el más bajo proceder para con ellas. Mientras la fortuna les sonríe, todo es amor y pasión, pero a la postre ninguno de los dos duda en prostituirlas con el objeto de vivir más acomodadamente. No solo eso, Guzmán y don Gregorio coinciden en ofrecer los favores de sus damas a los amantes que mejor paguen sus servicios. Ambos también comparten la adicción al juego, que costean con las ganancias indebidamente obtenidas en el ejercicio de proxenetas y ambos, en fin, profanan el sacramento del matrimonio: don Gregorio falsificando una carta legal de matrimonio contra todas las disposiciones de Trento y Guzmán haciendo del sacramento, como explica Gómez Canseco,

> un remedio para las necesidades carnales y, sobre todo, una fuente de ingresos. Aunque se diga enamorado de Gracia, una vez en la ruina no duda en prostituirla para seguir obteniendo beneficios […]. Y bien que la vende [la honra], pues, como mercader, hace exhibición pública de su mercancía ante los potenciales compradores. (Gómez Canseco 2012: 836)

Alemán y Avellaneda se sirvieron de los sacramentos del sacerdocio y del matrimonio —presentados como dos opciones vitales— para adentrarse en los terrenos teológicos de la acción de la gracia. Tanto Japelín como Guzmán deciden entrar en religión para después abandonarla, aun cuando ambos son advertidos de las consecuencias que puede acarrear tal decisión por sus respectivos padres espirituales. Pero si a Japelín le mueve una vocación sincera, nacida tras escuchar el sermón de un dominico, en Guzmán no hay atisbo de fe o de inspiración divina: «Tomé resolución en hacerme de la Iglesia, no más de porque con ello quedaba remediado, la comida segura y libre de mis acreedores, que, llegados diez

años, habían de apretar conmigo» (Alemán 2012: 662). Aunque opuestas, las vocaciones sacerdotales de ambos son problemáticas, pues terminan en un abandono en el que también convergen la mujer de Japelín y doña Luisa. Todos dejan el amor divino por el mundano y terminan en matrimonios difíciles, pues el único aparentemente feliz, el de Japelín, conduce a la muerte, mientras el falso de los felices amantes y el verdadero de Guzmán acaba en la prostitución. Los tres matrimonios, no obstante, se entrecruzan en el adulterio —consentido o no— de los personajes femeninos, ya sea en los pretendientes de Gracia y doña Luisa, ya en el soldado español que engaña a la mujer de Japelín. De hecho, el sexo, expreso en las tres narraciones de manera muy explícita, se convierte en el elemento externo que representa la profanación del sacramento del matrimonio, aun con diversos resultados finales, que, en cualquier caso, se ajustan al plan divino.

El pecado se presenta en las tres historias como una red en la que la voluntad humana queda presa y de la que solo se puede escapar con la ayuda divina, tal como se apunta en la historia de *Los felices amantes*: «…como dice san Agustín, más hay que espantarse de los pecados que deja de hacer el alma a quien desampara su divina misericordia que de los que comete» (Fernández de Avellaneda 2014: 193). De una u otra manera, los protagonistas de las tres historias se alejan del camino trazado por Dios para, en el caso de Guzmán y de los felices amantes, acudir a su llamada y volver al redil más tarde o, en el de Japelín, abandonarlo para siempre y condenarse irreparablemente. Dios les otorga la libertad de elegir entre el pecado y el bien, poniéndoles a prueba, pero ofreciéndoles, al tiempo, el auxilio de su gracia para alcanzar la salvación. Así lo escribe Guzmán poco antes de dar comienzo a la narración de su segundo matrimonio:

> Esta es traza del pecado: favorecer en sus consejos, ayudar a sus valedores para que, con aquel calor, se animen a más grandes delitos, y, cuando los ve subidos en la cumbre, de allí los despeña. Sube a los ladrones por la escalera y déjalos ahorcados. A diferencia de Dios, que nunca envió trabajo que no frutificase bienes: de los más graves males, mayores glorias, llevándonos por estrecha senda hasta las anchuras de la gloria, donde viene a darse a sí mismo. (Alemán 2012: 658)

Las palabras del pícaro encajan a la perfección con la conclusión que el ermitaño narrador de *Los felices amantes* ofrece a Sancho como moraleja del caso:

> —¿No veis, Sancho —respondió el ermitaño—, que todo fue permisión de Dios, el cual de muy grandes males suele sacar mayores bienes, y no permitiera aquéllos, si no fuera por ocasionarse con ellos para mostrar su omnipotencia y misericordia en estos otros? Que, en fin, de lo mesmo que el demonio traza para perdernos, toma nuestro buen Dios ocasión de ganarnos. (Fernández de Avellaneda 2014: 229)

Pudiera parecer, sin embargo, que, mientras en el *Guzmán de Alfarache* la controversia *de auxiliis* vertebra de manera decisiva la historia del pícaro y el proceso de su conversión, en Avellaneda no llega más allá de un contraste arti-

ficiosamente embutido como sobremesa y alivio de caminantes por dos narradores que apenas tienen otro papel en la trama. Y es cierto que el de Avellaneda es un libro esencialmente cómico, donde no cabe la alternancia entre conseja y consejo que Alemán se reserva desde las primeras páginas de 1599. De hecho, ese complejo entramado religioso que van trazando Alemán y Guzmán, como biógrafo de su propia vida, en torno al pecado se convierte en trasunto ficticio de la acción teológica de la gracia en el hombre y de su papel imprescindible para la conversión a Dios y la salvación. Pero en Avellaneda hay también una decidida intención didáctica, que le lleva a anunciar desde el prólogo que su libro «no enseña a ser deshonesto, sino a no ser loco» (Fernández de Avellaneda 2014: 10). Es ahí donde las dos historias contrapuestas se articulan con el resto de la narración de un don Quijote que, llevado por la locura y la soberbia, haciendo caso omiso de las continuas amonestaciones de clérigos como el cura Pedro Pérez o mosén Valentín, termina dando con sus huesos en la casa de los orates de Toledo, como una suerte de condena moral por su mal hacer.

Tanto *El rico desesperado* como *Los felices amantes* tienen sus respectivas fuentes literarias, identificadas hace tiempo por la crítica[8]. No obstante, ambas narraciones se apartan en gran medida de sus tramas, entre otras cosas, por ese sustrato teológico que las sostiene. No hay que descartar, entonces, que el autor de las narraciones intercaladas en el *Quijote* apócrifo hubiera tenido en cuenta el modelo del *Guzmán de Alfarache* —lectura que sin duda hizo— a la hora de dar una dimensión teológica a sus relatos. Es evidente que nos encontramos ante dos textos que son afines, que ofrecen una versión literaria de la controversia desde posiciones claramente cercanas a la orden dominica. Alemán y Avellaneda optan conjuntamente por los sacramentos del sacerdocio y el matrimonio como núcleo del problema narrativo. La profanación de los mismos será el detonante que conduce, en un caso, a la condena eterna y, en los otros dos, a la salvación.

El reciente trabajo publicado por David Álvarez Roblin, *De l'imposture à la création. Le Guzmán et le Quichotte apocryphes,* que se dedica a estudiar el *Guzmán de Alfarache* y el *Quijote* en relación con sus continuaciones apócrifas, establece una teoría que da luz a la tesis defendida en este trabajo, esto es, la relación literaria que existe entre Alemán y Avellaneda. Tras analizar minuciosamente las obras de Cervantes y Alemán y las de sus respectivos apócrifos, Álvarez Roblin sostiene que

8. Menéndez Pelayo señaló el origen de la narración de *El rico desesperado* en el cuento «Un frate minore con nuovo inganno prende d'una donna amoroso piacere, onde en séguita la morte di tre persone ed egli si fugge» de Matteo Bandello, *Novelle* II, 24 (1968: 193-213). La fuente de Bandello fue la novela XX-XII, «Castigo más riguroso que la muerte, impuesto por un marido a su adúltera mujer», recogida en el *Heptamerón* de Margarita de Navarra (1991: 343). Por lo que respecta al cuento de *Los felices amantes*, en el capítulo XXI uno de los canónigos señala como su fuente los *Sermones Discipuli* de Johannes Herolt, aunque Guiette (1927: 221-232) apuntó la posibilidad de que Avellaneda siguiera la versión del milagro recogida por Cesario de Heisterbach, incluida en el capítulo XXXV del libro VII de sus *Ilustrium miraculorum et historiarum memorabilium libri XII* (1599: 507-508).

existe una cierta afinidad entre la escritura de Luján y la de Cervantes, por una parte, y entre la de Alemán y Avellaneda, por otra. Tras un exhaustivo estudio cruzado, el autor llega a la conclusión de que, a principios del siglo XVII, coexistían dos paradigmas narrativos, el modelo prismático y el modelo axial. Afirma que «mientras las escrituras lujaniana y cervantina se parecen a un prisma que difracta sus rayos en varias direcciones a la vez y aspiran a dar gusto a sus lectores, las obras de Alemán y Avellaneda, en cambio, se parecen más a un eje, que sigue una vertiente demostrativa rigurosa y apunta ante todo a la edificación de los receptores de dichos escritos» (Álvarez Roblin 2014: 398). Esta afirmación es el pilar que sostiene toda una teoría sobre la escritura apócrifa en el Siglo de Oro, que el autor denomina «teoría de las dos mitades». El punto de partida es que el autor apócrifo escribe considerando que la primera parte original es la mitad de un todo que aspira a completar con su continuación. Podríamos decir, siguiendo la teoría expuesta por Álvarez Roblin, que Avellaneda «alemaniza» su obra hasta convertirse en la mitad fantasma de la obra inicial. De esta manera, y para lo que aquí nos ocupa, la relación entre ambos autores no se centraría únicamente en cuestiones temáticas y conceptuales, como veníamos defendiendo, sino también en aspectos formales.

Parece, pues, razonable contemplar la posibilidad de que Alonso Fernández de Avellaneda no solo hubiera leído la vida del pícaro por antonomasia, sino que aprendiera en sus páginas el mecanismo para intervenir, desde el campo de la literatura, en la controversia teológica sobre los auxilios de la divina gracia.[9]

9. Varios trabajos recientes ofrecen una lectura distinta a la defendida en este trabajo. Es el caso de M. Guillemont quien, tras realizar un análisis contundente de la controversia de *auxiliis* en el *Guzmán*, sostiene que «l'appropriation de la matière d'une controverse contemporaine retentissante par l'Atalaya de la vida humana n'avait pas pour finalité de prendre position ouvertement en faveur du camp des thomistes rigoristes ou des tenants de la science moyenne» (2015: 218). Para Guillemont, Alemán se decantó más bien por el franciscanismo, el agustinismo y el tacitismo, y concluye que «son roman réalise une espèce de *concordia* —éminemment prudente— entre bañistes et molinistes, entre les tenants du primat de l'intellect et les tenants du primat de la volonté» (2015: 237). P. Darnis (2015) aboga por la ambivalencia, el pluriperspectivismo. Cree que «no es descabellado pensar que el cambio de Guzmán sea el resultado de un proceso desconectado de cualquier intervencionismo divino», pues «la 'Declaración' de Alemán no ofrece ninguna trama providencial para explicar el destino del héroe» Darnis (2015: 305). Estaríamos, de esta manera, ante un trasfondo claramente político, pues, según el crítico, «solo este espacio ideológico es capaz de acoger la sinceridad espiritual, la instrumentalización religiosa o la disminución de la influencia teológica en sus pautas» (2015: 307). De hecho, afirma que el debate teológico sobre el problema de la gracia está intrínsecamente ligado a una perspectiva política, y defiende que «las repetidas alusiones a las opciones jesuítica y agustina sobre la teoría de la justificación parecen tener poca sustancia y presentan además contradicciones insalvables entre sí» (2015:308). Advierte que el uso de la teoría dominica en el *Guzmán* podía servir de máscara maquiavélica, utilizando como base de su teoría la tesis defendida por Cavillac (1983), que justificaba la presencia del universo dominico en el *Guzmán* con razones claramente oportunistas relacionadas con la publicación del libro, pues los responsables de las aprobaciones eran miembros de la orden de san Agustín.
Ambas propuestas constituyen dos valiosas aportaciones al controvertido tema de la polémica teológica *de auxiliis divinae gratiae* en el *Guzmán de Alfarache*, no obstante, se alejan parcialmente de la tesis que vertebra el presente trabajo.

Bibliografía

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.

Álvarez Roblin, David, *De l'imposture à la création. Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

Bandello, Matteo, *Le Novelle*, Roma, Sampiedtro Editore, 1968, 6 vols.

Báñez, Domingo, *Apología de los hermanos dominicos contra la Concordia de Luis de Molina*, trad. Juan Antonio Hevia Echevarría, Oviedo, Fundación Gustavo Bueno, 2002.

Beltrán de Heredia, Vicente, *Domingo Báñez y las controversias sobre la gracia. Textos y documentos*, Salamanca, CSIC, 1968.

Bonet, Alberto, *La filosofía de la libertad en las controversias teológicas del siglo XVI y primera mitad del XVII*, Barcelona, Subirana, 1932.

Brancaforte, Benito, *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o proceso de degradación?,* Madison, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1980.

Cavillac, Michel, «La conversión de Guzmán de Alfarache: de la justification marchande à la stratégie de la raison d'État», *Bulletin Hispanique*, LXXXV (1983), 21-44.

—, «Les trois conversions de *Guzmán de Alfarache* (regard sur la critique récente)», *Bulletin Hispanique*, 95 (1993), 149-201.

Descouzis, Paul, *Cervantes a nueva luz. I. El «Quijote» y el Concilio de Trento*, Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1966.

Darnis, Pierre, *La picaresca en su centro. «Guzmán de Alfarache» y los orígenes de un género*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2015.

Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.

Garrote Pérez, Francisco, «En torno al personaje de Guzmán de Alfarache: ¿es sincera su conversión?», en *Palabras, norma, discurso: en memoria de Fernando Lázaro Carreter*, ed. Luis Santos Río, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, 569-580.

Gómez Canseco, Luis, «Probabilismo en Cervantes: *La gran sultana* como caso de conciencia», *Criticón*, 109 (2010), 167-186.

—, «Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache*», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Real Academia Española, 2012, 761-929.

Guerreiro, Henri, «La conversion de Guzmán aux gàleres: temporalité narrative, réalité et théologie», en *Mateo Alemán et les voies du roman au tournant des XVI et XVII siècles*, ed. Monique Michaud, Poitiers, Université de Poitiers, 2001, 107-163.

Guiette, Robert, *La Légende de la Sacristine*, París, Honoré Champion, 1927.

Guillemont, Michèle, «*Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana* (Madrid, 1599-Lisbonne, 1604) de Mateo Alemán et la controverse *De*

auxiliis divinae gratiae», *Atlante. Revue d'études romanes*, 2 (2015), 211-237.

Heisterbach, Cesario de, *Ilustrium miraculorum et historiarum memorabilium libri XII*, Colonia, Officina Bircmaniana, 1599.

Lorda, Juan Luis, *La gracia de Dios*, Madrid, Pelícano, 2004.

Margarita de Navarra, *Heptamerón*, Madrid, Cátedra, 1991.

Martínez, Francisco José, «Poder y teología en la escolástica barroca: las claves del debate sobre la gracia (el pensamiento de San Agustín en la polémica *de auxiliis*)», *Criticón*, 111-112 (2011), 137-151.

Molina, Luis de, *Concordia del libre arbitrio con los dones de la gracia y con la presciencia, providencia, predestinación y reprobación divinas*, trad. Juan Antonio Hevia Echevarría, Oviedo, Fundación Gustavo Bueno, 2007.

Ocaña García, Marcelino, *Molinismo y libertad,* Córdoba, Cajasur, 2000.

Rico, Francisco, *Los discursos del gusto*, Barcelona, Destino, 2003.

Sagüés, José, «La suerte del bañecianismo y del molinismo», *Miscelánea Comillas,* 34-35 (1960), 393-431.

Vázquez, Isaac, «Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVIII», en *Historia de la Iglesia en España. 4. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, coord. Antonio Mestre, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, 419-477.

Documentos

Noticia y edición de una versión desconocida y completa de la *Glosa del soneto «Pasando el mar Leandro»*, de Francisco de Aldana[1]

Adalid Nievas Rojas
Universitat de Girona
adalid_nievas@hotmail.com

Recepción: 04/07/2017, Aceptación: 12/07/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen
En el presente artículo se da noticia del descubrimiento de una versión desconocida y completa de un poema de Francisco de Aldana, la *Glosa del soneto «Pasando el mar Leandro»*, cuya publicación en las ediciones que preparó Cosme de Aldana no pudo ser más que parcial debido a la pérdida de la sexta y la séptima octava. Aparte de la noticia del hallazgo, se ofrece una edición crítica de la copia encontrada, así como una lista actualizada de los testimonios manuscritos conocidos de los textos aldanianos.

Palabras clave
Francisco de Aldana; *Glosa*; transmisión textual manuscrita; edición crítica

Abstract
News and edition of an unknown and complete versión of Glosa del soneto "Pasando el mar Leandro" *by Francisco de Aldana*
This article attempts to enlighten of an unknown and complete version of Francisco de Aldana's poem, *Glosa del soneto "Pasando el mar Leandro"*, whose publication in the editions prepared by Cosme de Aldana was no more than partial, due to the loss of the sixth and seventh octaves. Apart from it, a critical edition of the found copy is

1. La presente publicación se inscribe en el proyecto «Garcilaso de la Vega. Estancia en Nápoles» (2016-2019) (FFI2015-65093-P). Agradezco la revisión final de este trabajo a Eugenia Fosalba y a Ramón Valdés, así como sus valiosos comentarios. Igualmente, tengo una deuda de gratitud con mis buenos amigos Gáldrick de la Torre (Universitat de Girona) y Sergio Moreno (Universitat de Girona), por brindarme su apoyo en todo momento.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.273

provided, as well as an updated list of so far known manuscript testimonies of Aldanian texts.

Keywords
Francisco de Aldana; *Glosa*; handwritten textual transmission; critical edition

Nota previa

La falta casi absoluta de un debate actualizador sobre el proceso de recuperación y transmisión de la obra de Francisco de Aldana exigiría un más pormenorizado acercamiento a la cuestión del que ciertamente piensa darse en estas páginas, reservadas solo a la presentación de la siguiente nueva: en el manuscrito 22.783 de la Biblioteca Nacional de España, depositario de poemas en su mayoría anónimos y tomados de cancioneros y romanceros, se ha copiado lo que parece a simple vista una primera redacción de la *Glosa del soneto «Pasando el mar Leandro»* (fols. 54v-57r), una versión que procede con total seguridad de una transmisión textual manuscrita, no editorial, a juzgar por los enormes cambios que presenta el testimonio puesto en relación con su homólogo impreso, y, sobre todo, por la conservación en él de las dos octavas desconocidas del poema, incompleto desde que Cosme de Aldana lo publicara en la *Segunda parte* de las obras de su hermano, en 1591, indicando en los habituales epígrafes: «Glossa… de la qual faltan dos otavas» (Aldana 1591: fols. 61v-63v).

El hallazgo de esta nueva versión, que figura en el manuscrito como anónima, invita a reconsiderar el supuesto de que el elenco de composiciones aldanianas repartidas en manuscritos se limita a un número muy reducido, casi siempre dependiente de las ediciones póstumas. El énfasis con el que se ha remachado esta presunción, no del todo inexacta, fundamentada en la idea de una «voluntaria comunicación restringida propia de quien, como recuerda Cosme, 'de muy con-

trario parecer siempre fue' a publicar su poesía» (Lara Garrido 1985: 109) o «a dejar que se trasladasen sus versos» (Lara Garrido 1986: 549) ha limitado los cauces de transmisión de la obra de Aldana a su mínima expresión axiomática: «Cosme agotó la información rescatando de manera indiscriminada […] un conjunto sustancial de versos que en muy pocos casos debieron pasar a la imprenta desde sus borradores» (Lara Garrido 1985: 110).[2] Esta natural admiración por quien espiga acá y allá los restos de un naufragio poético, salvaguardando, además, la inalterabilidad de lo encontrado «con escrupuloso respeto editor» ha provocado la desatención casi total a las formas y las causas de la circulación manuscrita de los textos de Francisco de Aldana que no son testimonio *recentior* de los impresos.

Tampoco se ha de atender ahora, como advertíamos al principio, a este asunto tan poco trabajado como es el de la transmisión manuscrita de las obras de Aldana. Pero debido a la carencia de aproximaciones en ese sentido, consideramos oportuno recomponer, al hilo de la utilísima nómina que ha elaborado recientemente Rafael Ramos, una lista actualizada de los testimonios manuscritos conocidos de los textos aldanianos. Puesto que buscamos establecer un *status quaestionis* totalizador del panorama manuscrito, incluiremos también en la serie las copias cuya dependencia de los impresos resulta innegable. Así, pues, la lista completa de los testimonios de que hay noticia a día de hoy quedaría como sigue:[3]

2. El crítico malagueño se desmarca de las tibias y escasas valoraciones que ha suscitado la cuestión de las fuentes textuales de que echó mano Cosme de Aldana para sus ediciones: para Vossler (1941: 202), debieron ser «unos manuscritos medio olvidados»; según Menéndez Pelayo (1952: 55), el hermano de Francisco se limitó a «recoger y poner en orden sus borradores»; en palabras de Rodríguez-Moñino (1978: 14), las obras del poeta «se perdieron a su muerte, conservándose tan sólo los borradores y fragmentos que poseía su hermano Cosme»; A. Lefebvre (1953: 20-21), por su parte, observó un «respeto sacro por los manuscritos… con aquel cuidado con que se pueden conservar las reliquias de un ser querido, reverentemente, igual a como las dejó al morir»; J. Ferraté (1962: 74-75) vio en los papeles poéticos que usó Cosme «material de taller, realmente impublicable y destinado cuanto más a comunicarse entre amigos y familiares». Lara Garrido, llevado por la afirmación del propio Cosme de que «nunca he visto un solo verso / (dejados los que agora el cielo amigo / me concedió) de vuestra mano escrito, / y tanto tiempo al fin me fue negado / el bien» (Aldana 1591: 90v), piensa que el hermano de Francisco «carecía de copias» (1986: 548; o 1985: 110), pero es evidente que este testimonio con el que el crítico pretende sostener su juico se ha malinterpretado: Cosme no se refiere con ese «nunca he visto un solo verso […] / de vuestra mano escrito» a las copias o borradores de su hermano, sino a la falta de noticias de este, cuyo «gran silencio» tras partir hacia Flandes desespera a Cosme y motiva las quejas que vierte en su carta (Aldana 1591: 89r-97v). En cualquier caso, lo que destaca Lara Garrido, un poco en la huella de Rivers (1953: 574-576), ante esa supuesta falta de copias, es la rebusca que Cosme debió de llevar a cabo para hallar las obras que finalmente publicó de su hermano. Aunque debe añadirse que, al contrario que Rivers y que la crítica anterior, Lara Garrido dignifica además la resistencia de Cosme «a la más mínima manipulación» de los textos del *Divino* (1985: 111), legándonos con su actitud de reserva una obra «sin filtrar» (1986: 576).

3. Como hemos señalado, partimos del repaso de Rafael Ramos (2012: 348-349), omitiendo como él el poema dedicado a Gabriel Lasso de la Vega, por tener una transmisión textual independiente; las *Octavas a Nuestra Señora*, por atribución casi segura a fray Luis de León (Lara Garrido 1985: 506-510); los sonetos «Cuando los ojos vuelvo a lo pasado» y «Nunca en el amor dañó atrevimiento», atribuidos al «capitán Aldana» en el siglo XVII (Biblioteca Nacional de España, ms.

— «Mil veces callo que romper deseo» (Biblioteca Nacional de España, ms. 2883, p. 117. Atribuido a Lupercio Leonardo de Argensola).
— «El ímpetu crüel de mi destino» (Biblioteca Nacional de España, ms. 2883, pp. 117-118. Atribuido a Lupercio Leonardo de Argensola).
— *Reconocimiento de la vanidad del mundo* (Biblioteca Nacional de España, ms. 2883, p. 118. Atribuido a Bartolomé Leonardo de Argensola).
— *A la soledad de Nuestra Señora la Madre de Dios* (Biblioteca Nacional de España, ms. 2058, fols. 138v-140v).
— *Soneto al sepulcro de Nuestro Señor* (Biblioteca Nacional de España, ms. 2058, fols. 140v-141r; y ms. 17719, fol. 235v).
— *Sobre la creación del mundo* (Biblioteca Nacional de España, ms. 3924, fols. 172v-173v [fragmento]).
— «Tremò la terra intorno e pianser le acque»[4] (Biblioteca Nacional de España, ms. 3924, fol. 144v. Figura como anónimo).
— «Hase movido, dama, una pasión» (Biblioteca Bartolomé March, ms. 23/4/1, fol. 196v; Biblioteca Riccardiana, ms. 3358, fol. 100r y fol. 175v [dos copias]; *Cancionero de Cristóvão Borges*, fol. 89v; y Biblioteca Pública de Évora, ms. CXIV/2-2, fol. 217. Figura como anónimo en los dos últimos).
— *Al Rey Don Felipe, nuestro Señor* (Biblioteca Bartolomé March, ms. 23/4/1, fol. 356r).
— *Octavas dirigidas al Rey Don Felipe, nuestro Señor* (Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela, ms. 570).
— «Angélica y Medoro» (Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, ms. 250-252, fols. 455r-456r [fragmento]).
— *Glosa del soneto* «*Pasando el mar Leandro*» (Biblioteca Nacional de España, ms. 22783, fols. 54v-57r. Figura como anónimo).
— «Pues tan piadosa luz de estrella amiga» (Biblioteca Riccardiana, ms. 3095, fols. 92r-98v. Figura como anónimo).

17719, fols. 7r-7v), y cuya coincidencia con la traducción de Lamberto Gil de dos sonetos de Luis de Camões debería revisarse (Camões 1818: 59 y 73); la *Octava a la muerte del serenísimo príncipe don Carlos*, por motivos en los que se extiende el propio Ramos (2012: 361-362); y el *Segundo aviso de Franco a su amigo Sebasto* (Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. 9-24-5807-2, fols. 81r-94r), cuya atribución, en una nota marginal (pero contemporánea al texto [1577]), aunque probable, está por estudiar, y no necesariamente remite a la autoría, sino que puede querer identificar a Franco, el consejero ficticio de Sebasto (Don Sebastián), con nuestro poeta (véase Martínez Torrejón 2007: 328-329). Por tratarse de un impreso, tampoco tenemos en cuenta la fábula *L'Antilla*, pese a presuponer un cartapacio milanés con composiciones perdidas de Aldana. Añadimos a la serie que ofrece Ramos algún testimonio más de los poemas que él apunta, aparte del de la *Glosa del soneto* «*Pasando el mar Leandro*» y del de los dos que le siguen; y, por supuesto, incluimos también el testimonio de la *Carta entretenida*, la única prosa literaria del *Divino* conocida hasta la fecha.

4. Se trata del soneto italiano que Aldana escribió a la muerte de Lucrecia, hija de los Duques de Florencia, sacrificado en la edición de Rosa Navarro (1994) por no ser castellano, y relegado en la de Lara Garrido al terreno minúsculo de la nota por idéntico motivo (1985: 461).

— *Carta a un amigo, al cual le llama Galanio* (Biblioteca Nacional de España, ms. 1854, p. 280 [Fragmento bajo el título de «Nocturni tumultus in exercitu descriptio»]).
— *Carta entretenida* (Archivo Histórico de Loyola, Legajo 10, número 10ª, fols. 109r-116r).

La *Glosa del soneto «Pasando el mar Leandro»*

El manuscrito de la Biblioteca Nacional de España en el que se ha copiado el poema de Aldana tiene, como ya se ha indicado, la signatura 22.783, y está encuadernado en piel marrón con hierros dorados. Mide 19 x 14 cm, consta de 189 hojas (varias de ellas en blanco), presenta una letra de diferentes manos y su compilación puede fecharse hacia finales del siglo XVI, probablemente entre 1590 y 1600.[5] Ahora bien, el tono general de las composiciones que recoge el manuscrito no parece posterior a 1570: abunda la poesía tradicional y popular (acertijos, piezas tocantes a las materias de Francia, Montesinos y Belerma; otras de temas clásicos y nacionales, o varias versiones de coplas tan difundidísimas como la de «La bella malmaridada»). La lírica endecasilábica apenas se manifiesta, aunque cabe destacar, aparte de la *Glosa*, la epístola en tercetos encadenados con la que se abre el manuscrito, cuyas coincidencias temáticas con las cartas de Cosme dirigidas a su hermano sorprenden cuando menos. Se aprecia, además, cierto interés por la literatura italiana, como lo es el hecho de que se haya copiado en el manuscrito una traducción parcial de los *Trionfi* de Petrarca (fols. 58r-93r), un soneto en italiano (fol. 180r), y, quizá, una glosa de «La bella [¿mal?]maridada» que pudiera basarse en otra de un códice dedicado a Leonor de Toledo, con motivo de su matrimonio con el Duque de Florencia.[6] Es posible que en este hipotético manejo de textos de procedencia italiana se halle la razón del traslado del poema de Aldana al manuscrito, una composición de cariz formativo que, sin lugar a dudas, tuvo que escribirse en Italia bastante antes de 1567, cuando Garcilaso y Boscán constituían para el *Divino* su principal magisterio poético en lengua caste-

5. Que sepamos, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco son los únicos que han manejado el manuscrito (2005: 451 y 478). En su *Cancionero sevillano de Toledo*, los editores listan la versión impresa y la manuscrita del poema de Aldana como glosas del soneto garcilasiano, pero solo quedan relacionadas por la coincidencia del primer verso (2006: 518).

6. Está en la Biblioteca Nazionale de Firenze (Banco Rari, 344); en el frontispicio reza: «Glosa de la Bella bien maridada dirigida a la Ilustrísima Excelentísima Señora, mi Señora doña Leonor de Toledo, Duquesa de Florencia». La novena estrofa, que comienza con el verso «Tres cosas os dio natura», se halla también en nuestro manuscrito (fol. 43r). Por haberse hecho la relación algo tarde, no hemos podido comprobar si la versión que trae el ms. 22.783 acoge la variante de la «bien casada» (lo que demostraría su clara dependencia con el códice florentino) o si mantiene la forma tradicional de la «malcasada» (véase, en cualquier caso, Gotor 1990: 243-268).

llana.[7] La extraordinaria fortuna del soneto de Garcilaso, imitado y glosado *ad infinitum* desde 1536 (Alatorre 1975: 142-177), quizá explique también la supervivencia de esta versión desconocida, cuya rápida difusión, sea cual fuere su estadio, apenas cuesta imaginarla rebasando los círculos más íntimos e instructivos del poeta. ¿La propuesta del joven Aldana conservada por un mito en boga desde el soneto garcilasiano? La respuesta afirmativa nos parece convincente.[8]

La copia hallada nos permite completar por primera vez un poema de los conservados parcialmente en la obra de Francisco de Aldana. Su lectura sugiere que se trata de una versión anterior a la publicada, representativa de un estadio redaccional primitivo, y que debe de proceder, en consecuencia, de una tradición manuscrita arcaica (lo cual no impide que mejore en ocasiones el texto impreso, producto tal vez de una tradición textual también deturpada). Por supuesto, las torpezas de los versos hipométricos e hipermétricos del manuscrito no pueden atribuirse a la mano de Aldana en un borrador, sino a problemas de transmisión, en algunos casos evidentísimos, que revelan una temprana y amplia difusión del poema en su versión primigenia.[9] La detección de errores separativos en el impreso y de su correspondiente lectura auténtica en el manuscrito (véanse las notas referentes a los vv. 23 y 25) ha valido para demostrar que la nueva versión encontrada responde, como decimos, a una tradición manuscrita antigua derivada de un original de Aldana, y que no se trata de un texto copiado y enmendado en sus lagunas con posterioridad al impreso; posibilidad esta, hay que admitirlo, ya de por sí remota y poco probable, a la luz de las enormes diferencias entre ambas versiones, que apuntan sin lugar a dudas a un proceso de reelaboración llevado a cabo por el autor mismo. Así, puesto en relación con el fragmento de *Angélica y Medoro*, amplificado en las ediciones de Cosme, con la versión del *Parto de la virgen* que se interrumpió en la *Primera parte* (1589), con

7. La *Glosa* de Aldana y su *Epístola a una dama* (esta con mención explícita a Boscán en el v. 104) parecen, desde luego, primeros ejercicios endecasilábicos en el aprendizaje del poeta, donde hay que ubicar también, por supuesto, aquellos tanteos cancioneriles que representan las redondillas y demás formas octosilábicas que aparecen entre los folios 70r y 73v de la *Segunda parte* de 1591, una edición compuesta básicamente de material poético incompleto, o de restos fragmentarios (índice este, a veces, de una confección temprana cuyo resultado es forzosamente volátil).

8. Prueba del atractivo que supone el soneto, incluso para la articulación textual del propio manuscrito, es que lo encontremos copiado, con el estribillo «mas, ay de mí», justo en el folio anterior al de la *Glosa* (53v).

9. Que el poema de Aldana circulara desde tan pronto y lo suficiente como para que se introdujeran en él abundantes errores de copia viene a desmentir en parte el poco interés de Aldana en que su obra se difundiera, y a conferir a esos pronunciamientos en contra de la dignidad y del deseo de transmisión de su obra un carácter puramente retórico y tópico. Los siguientes versos de Cosme de Aldana funcionan como perfecto paradigma de esa idea: «Cosa tuya jamás hermano fuera / sacada a luz por ti mientras vivías, / ni a mí ni a hombres consentido habrías / esto aunque mayor fuerza en ello hiciera. / Que muy ajena tu opinión desto era, / y de tus versos poco caso hacías, / mas antes ofendido ser creías / en alabado ser por tal manera» (Aldana 1591: 100v).

la octava de los versos 89-96 de la versión de «Marte, dios del furor, de quien la fama» aparecida en la *Segunda parte* (1591), y reelaborada en su edición posterior (c. 1593-1595), y con la primera redacción de las *Octavas dirigidas a Felipe II*, este nuevo testimonio de la *Glosa* podría inaugurar la reflexión en torno a la gestación poética y los procedimientos creativos de Aldana. Al menos es un hecho ya que la «actitud hipercrítica» del poeta, notada con acierto por Lara Garrido (1985: 109), queda confirmada con cada nuevo hallazgo.

Aunque haya grandes cambios en la formulación textual, el asunto que desarrolla cada estrofa es el mismo en ambas redacciones. Las dos octavas perdidas, correspondientes al sexto y séptimo verso del célebre soneto XXIX del poeta toledano,[10] amplifican el *pathos* del agónico nadador (vv. 41-56). Solo un verso, el 46, nos ha llegado incompleto, pero su merma afortunadamente es mínima, y en absoluto empaña el sentido. He aquí las octavas que faltaban:

Mientras la lumbre más el humor arde,
más a Leandro el alma se le helaba,
no porque al contrastar, hecho cobarde,
el natural esfuerzo le faltaba,
mas viendo ya su fin no venir tarde,
solo, metido en la mar brava,
a la corriente se entregó corriendo
contrastar a las ondas no pudiendo.

Cuando no siente ocupación delante,
alza los ojos a su clara estrella,
y viéndola alumbrar ya tan distante,
pierde el vigor vital que pende de ella.
No pudo el agua al confundido amante
matar del fuego mínima centella;
la causa de su mal le va oprimiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo.

Se puede comprobar fácilmente que el pasaje está imbuido de filosofía neoplatónica, lo que concuerda a la perfección con la consabida relación del joven poeta con la doctrina de la *Accademia fiorentina*. Las «centellas» de la séptima octava no pueden por menos que recordar a las *scintillae* ficinianas (Ficino 2004: 134-136; Serés 1996: 185-186); y su enunciación exacta parece estar en deuda con esta otra de Castiglione, aunque Aldana haya invertido la idea en favor del amor humano: «di modo che se talor qualche scintilla amorosa pur mi s'è accesa nel cuore, io subito sonomi sforzato con ogni industria di spegnerla» (Castiglio-

10. José María de Cossío se equivoca al indicar, en su brevísima aproximación a la *Glosa*, que las octavas que faltan son las correspondientes a los dos últimos endecasílabos del soneto de Garcilaso (1998: 173).

ne 1822: 48).[11] La referencia a la determinación de Leandro de dirigir la mirada hacia el lugar donde supone que está la amada («Cuando no siente ocupación delante / alza los ojos a su clara estrella») nos lleva a considerar, además, la fábula de Boscán como otra fuente posible del poema de Aldana («La postrer cosa que hizo el desdichado / fue alzar los ojos a mirar su lumbre» [Boscán 1999: 324]).[12]

A continuación ofrecemos una edición provisional de la *Glosa*, la cual llevamos a cabo siguiendo con la mayor fidelidad posible la copia del manuscrito. Solo corregimos aquellos casos en los que el error y su solución no admiten lugar a dudas. Tales intervenciones quedan, naturalmente, aclaradas en nota. A las notas relegamos el cotejo con la versión impresa, pero indicamos también las variantes manuscritas. El lema de una entrada del aparato crítico coincide siempre con el texto aceptado. Acentuamos y puntuamos según las normas académicas. Mantenemos las vacilaciones en la conjunción (e / y), desarrollamos las abreviaturas, actualizamos las grafías de forma sistemática (x = j; u = v; ç = c, z), regulamos el empleo de *h* y simplificamos las grafías dobles. Sistematizamos la marca de diéresis con signo diacrítico para asegurar la medida en algunos versos. Para facilitar la detección de las octavas desconocidas, cambiamos de color en la letra de las estrofas sexta y séptima. Cualquier adición sobre la base textual va incluida entre corchetes y justificada en la nota correspondiente.

11. La traducción de Boscán apuntala mejor la correspondencia: «Con esto yo si alguna vez veo en mí encendida alguna centella de amores, prestamente me esfuerça con toda industria a matarla» (Castiglione 1574: 21).

12. La huella del poeta barcelonés está presente desde los primeros versos de la *Glosa* de Aldana. Leemos en Boscán: «Sesto y Abido fueron dos lugares, / a los cuales en frente uno del otro / ést'en Asia y aquél siendo en Europa, un estrecho de mar los dividía. Con sus ondas Neptuno en ellos dava» (vv. 20-23, ed., 1999: 246.); y así en Aldana: «entre el Asia y Europa es repartido / un estrecho de mar, do el fuerte Eolo, / con ímpetu terrible embravecido, / muestra revuelto el uno y otro polo (vv. 1-4, ed., 1985: 123). Lara Garrido (1985: 126) señaló la fuente ovidiana de los vv. 81-87 (vv. 65-71 en la edición de Lara), que se mantiene en la presente versión.

Edición de la *Glosa del soneto «Pasando el mar Leandro»*

Entre la Asia e la Europa es repartido
un estrecho de mar, do el fuerte Eolo,
con muy recia corriente e gran ruïdo,
muestra revuelto el uno y otro polo;
allí la triste moza, dende Abido (5)
siente su amigo entre las ondas solo;
allí dio fin al último reposo,
pasando el mar Leandro el animoso.

La íntegra lealtad sin más indicio,
el concorde querer, allí se muestra, (10)
cuando debajo el santo esponsalicio
señala ella su lumbre en la finiestra.
¡Oh dichoso morir, dichoso oficio!
¡Oh estrella en relumbrar mil glorias diestra,
pues mansa le aguardaste feneciendo (15)
en amoroso fuego todo ardiendo.

No escurecidos aires ni nublado,

1. la Asia e la Europa *M* : el Asia y Europa *I* **3.** con muy recia corriente e gran ruïdo *M* : con ímpetu corriente embravecido *I* **5.** allí *M* : de aquí *I* [«dende» es variante lingüística de *M* (*I* recoge la lectura «desde»). Creemos que «allí» es Sesto y que «dende» rige y remite a Abido. **6.** su amigo *M* : a su amigo *I* [no es verosímil ubicar a Hero, natural de Sesto, en la ciudad de Leandro, situada al otro lado del Helesponto (así en Lara Garrido 1985: 124), por eso es preferible puntuar como proponemos, con encabalgamiento, es decir, desde que Leandro salió de Abido Hero está sintiendo a su amante nadar solo. De Abido, precisamente, partía Leandro poniendo rumbo a la ciudad de Hero, en la orilla opuesta. Sí sería mucho más aceptable admitir que Hero está en Abido desde la concepción del tópico *verius est anima ubi amat, quam ubi animat* (Ficino, *De amore*, II, VIII, ed., 1986: 41-43; Erasmo, *Apopthegmatum*, V, ed., 1531: 502), sobre el que Aldana elucubra en otras partes de su obra: «¡Ay, qué bien sé que el amador ausente / más muere en no morir que si muriera / cuando dejó la causa de su vida! / Es ello así porque animando el alma, / más que el lugar que anima, al mismo que ama, / ausentándose dél siente dos muertes: / una que muere y otra que no acaba» (*Carta a Galanio*, vv. 334-340, ed., 1985: 369). **7.** allí *M* : aquí *I* **9.** la íntegra lealtad sin más indicio *M* : de un ardiente querer, de un mozo ardiente *I* **10.** el concorde querer, allí *M* : la más ardiente llama aquí *I* **11.** cuando debajo el santo esponsalicio *M* : que de un pecho gentil, noble y valiente *I* **12.** señala ella su lumbre en la finiestra *M* : da aquel furor que el fiero niño adiestra *I* **13.** ¡oh dichoso morir, dichoso oficio! *M* : ¡oh milagro de amor, que tal consiente! *I* **14.** relumbrar *M* : rodear *I* **15.** le : le *I* : el *M* [error por metátesis en la lectura del manuscrito, que subsanamos en nuestro texto. **17.** escurecidos aires *M* : torbellino de aire *I*

no por las aguas congelado viento,
no ver la mar revuelta, el cielo airado,
temblar el alto y bajo firmamento, (20)
el animoso mozo enamorado
pudieron detener allí un momento,
el cual la blanca espuma va partiendo;
esforzó el viento, y fuese embraveciendo.

Los brazos y las piernas compasadas (25)

18. congelado *M* : con helado *I* **19.** no ver la mar revuelta, el cielo *M* : subirse el ancho mar al cielo *I* **21.** el animoso mozo enamorado : al animoso mozo enamorado *I* : el muy animoso enamorado *M* [verso hipométrico en la versión manuscrita debido a un claro error por haplografía (la omisión de *mozo* tras la escritura de *animoso* a causa de la semejanza gráfica). Restituimos aquí la lectura del impreso. La variante lingüística que afecta a la primera palabra en la copia manuscrita (conservada en nuestra edición) no debe entenderse como un simple artículo, sino como un artículo contracto, pues de lo contrario se haría inviable cualquier interpretación de la octava. En este sentido, conviene recordar que en el siglo XVI el uso de preposición ante objeto directo de persona presentaba oscilaciones. **22.** allí *M* : solo *I* **23.** va *M* : ya *I* [consideramos la lección del impreso un error separativo, y auténtica y correcta la forma perifrástica que ofrece el manuscrito (la lectura «va partiendo» se corresponde, además, con la de «cortando va» del v. 31, en consonancia con la fórmula que aparece en la fábula de Boscán, segura fuente del poema de Aldana: «el fuerte pecho el agua iba cortando», v. 2123, ed., 1999: 306). Con muy buen criterio, Ramón Valdés me sugiere «yva» como lectura original, la cual daría lugar por error paleográfico a «ya» y a «va»; en cierto modo, hay que reconocer que, en ese contexto, funciona muchísimo mejor el pretérito que el presente («el cual la blanca espuma iba partiendo»). **24.** esforzó : esforzose *I M* [todos los testimonios conocidos del soneto de Garcilaso traen «esforzó». Tanto el testimonio manuscrito como el impreso recogen la voz «esforzose», que genera hipermetría. **25.** compasadas *M* : ya cansadas *I* [la lección del manuscrito es *difficilior*, y la octava entera ratifica y autoriza esa lectura por encima de la que presenta la versión impresa, pues resulta contradictorio (y prematuro) que los brazos y las piernas del amante se muestren «ya cansadas» al tiempo que se mueve «el mozo gentil con pecho fuerte», mientras «cortando va el pecho amoroso / las aguas con un ímpetu furioso». Además, no puede obviarse que, más adelante (vv. 57-58), aparecerá la misma idea que transmite la lectura errónea: «Flaco venado en flacas mansedumbres, / los brazos ya tardíos mueve apenas» (*M*); «Los brazos con flaqueza y pesadumbre, / ya de puro cansado mueve apenas» (*I*). Esto es indicativo de que entre la cuarta y la octava estrofa se muestra la disminución progresiva de las fuerzas de Leandro, por lo que carece de sentido dar por buena la lección «cansadas» en este punto aún álgido del brío del nadador (véase una síntesis de lo mismo en Boscán, vv. 2745-2748 y 2755-2758, ed., 1999: 323-324). La variante del impreso es, pues, un error de lectura (es decir, por el propio parecido gráfico entre las voces «compasadas» y «cansadas») y puede considerarse error separativo a partir del cual difícilmente *M*, en el caso de depender de *I*, podría recuperar la lección auténtica, «compasadas».

mueve el mozo gentil con pecho fuerte
sin dejar a las ondas tan saladas
que el tino de su lumbre desconcierte.
¡Oh Parcas!, ¿cómo sois tan malmiradas
en no aguardar a la forzada muerte?, (30)
pues ya cortando va el pecho amoroso
las aguas con un ímpetu furioso.

Dejadle ver en los amados brazos
de su querida e [de] su amiga Hero,
concedelde que den sendos abrazos (35)
en remembranza del amor primero.
Aplaca el mar, que en tantos embarazos
por evitar se puso un gozo entero;
¿ya no lo veis sin fuerzas y medroso,
vencido del trabajo presuroso? (40)

27. sin dejar a las ondas tan saladas *M* : y lucha con las ondas alteradas *I* **28.** que el tino de su lumbre desconcierte *M* : mas antes con el fin ya de su suerte *I* **29.** malmiradas : malmiradas *I* : mal maridas *M* [claro error por metátesis en la copia del manuscrito, que enmendamos en nuestra edición del testimonio encontrado. **30.** aguardar a la forzada *M* : aguardarle a la tornada *I* **32.** Todos los testimonios del soneto de Garcilaso leen siempre «el agua». **33.** dejadle ver en los amados brazos *M* : déjale, oh Parca, ver dentro en los brazos *I* **34.** de su amiga : de su amada *I* : su amiga *M* [el verso en el manuscrito es hipométrico por la pérdida de la segunda preposición, que añadimos a nuestro texto siguiendo la versión impresa. **35.** concedelde que den : concédeles que den *I* : concedelde que se den *M* [creemos que el verso es hipermétrico en la versión manuscrita debido a la adición de «se», añadidura generada por la atracción de las vocales contiguas y por la primera sílaba de la voz cercana «sendos». El error podría estar motivado por el dictado interior. (El uso del verbo «dar» en lugar del más esperable «darse» sumado al empleo de «sendos» ha podido generar en el verso cierta ambigüedad gramatical o sugerir un uso peculiar de alguna de sus voces; esto se infiere de la llamativa cita del verso por parte del lexicógrafo del siglo XVIII Esteban Terreros en su *Diccionario Castellano*. Escribe el filólogo en la entrada de la palabra «Sendos»: «El Capitán Aldana en la *glosa* a un soneto parece que lo toma [se refiere a «sendos»] por mutuos y así dice hablando de dos solos, esto es, de Hero y Leandro, dice: [cita del verso por la versión impresa]» [Terreros y Pando 1788: 465]). La forma «concedelde» es variante lingüística. A propósito de «condedelde»: aunque conservemos en nuestro texto la lectura del manuscrito, no descartamos que se trate de un error, y que la lección auténtica y correcta sea la forma «concededles», es decir, con el pronombre personal pluralizado que designaría a Hero y a Leandro, que es el que se observa en la lección del impreso («concédeles»). En ese caso, el verso debería leerse de la siguiente manera: «concededles que den sendos abrazos». **36.** del amor *M* : de su amor *I* **39.** lo veis sin fuerzas y medroso *M* : le ves sin fuerza y sin reposo *I*

Mientras la lumbre más el humor arde,
más a Leandro el alma se le helaba,
no porque al contrastar, hecho cobarde,
el natural esfuerzo le faltaba,
mas viendo ya su fin no venir tarde, (45)
solo, […] metido en la mar brava,
a la corriente se entregó corriendo
contrastar a las ondas no pudiendo.

Cuando no siente ocupación delante,
alza los ojos a su clara estrella, (50)
y viéndola alumbrar ya tan distante,
pierde el vigor vital que pende de ella.
No pudo el agua al confundido amante
matar del fuego mínima centella;
la causa de su mal le va oprimiendo, (55)
y más del bien que allí perdía muriendo.

Flaco venado en flacas mansedumbres,
los brazos ya tardíos mueve apenas:
ora se ve del hondo allá en las cumbres,
ora revuelto abajo en las arenas. (60)
¡[Oh] gentil pecho de nobles costumbres!

41-56. Estas dos octavas faltan en la versión impresa. El v. 46 es hipométrico. Averiguar lo que se ha perdido no es tarea sencilla, aunque parece indudable que, en cualquier caso, debía encontrarse entre las dos primeras palabras. Contamos, eso sí, con un elemento sugestivo: en el verso siguiente, a la altura del espacio donde creemos echar en falta las sílabas omitidas, se aprecia esta tachadura: ~~ENT~~. ¿Ha podido rayar el copista unas letras pertenecientes al verso anterior que no ha escrito siquiera cuando así lo convenía? Si asentimos a la parte más verosímil de esta conjetura, es posible sugerir que el vocablo perdido fuese «entero», y que el verso, por tanto, dijera: «solo, entero metido en la mar brava». Comoquiera que sea, lo cierto es que toda aproximación a los entresijos de este verso deberá tener en cuenta también su paralelismo con el v. 83: «¿no veis mi bien metido en la corriente…?» (*M*); «paz a mi bien metido en la corriente» (*I*). **57.** flaco venado en flacas mansedumbres *M* : los brazos con flaqueza y pesadumbre *I* **58.** los brazos ya tardíos *M* : ya de puro cansado *I* **59.** del hondo allá en las cumbres *M* : del cielo allá en la cumbre *I* **60.** abajo en *M* : en medio a *I* **61.** gentil pecho de nobles costumbres *M* : Dice, volviendo a ver su clara lumbre *I* [verso hipométrico en la versión manuscrita. Añadimos la interjección que más o menos se advierte en la tachadura que hay al comienzo del vocablo «gentil». En la versión impresa, la lectura del manuscrito tiene su aparición en el v. 11 de forma casi idéntica: «que de un pecho gentil, noble y valiente» (*I*). El fenómeno podría ser índice de una reelaboración del poema por parte de Aldana.

(se vieron siempre con mil obras buenas),
mostrando por tal fin ser más dichoso
que de su propia vida congojoso.

En esto el viento con fuerza inhumana (65)
hiere a la torre de la linda Hero,
que, en lo más alto, sobre la ventana,
está esperando su amador primero,
mas viendo tan revuelta el agua insana,
y el mundo triste, al espantable agüero, (70)
regando el blanco vulto, toda helada,
como pudo esforzó su voz cansada.

Probó a esforzar su voz, mas cuando quiso,
no la dejó el dolor que la ocupaba,
y el órgano, forzando al improviso, (75)

62. se vieron siempre con mil obras buenas *M* : luz que tan dulce escuridad me ordenas *I* [los rasgos de dignidad y bondad atribuidos a Leandro en la versión manuscrita (tanto en este verso como en el anterior) se inspiran seguramente en Boscán (vv. 2633-2637, ed., 1999: 320). **63.** mostrando *I* : muestra *M* [verso hipométrico en la versión manuscrita debido a la sustitución del gerundio por una forma personal del mismo verbo, producto de un error de lectura o tal vez de interpretación. Enmendamos siguiendo la versión impresa. **65.** con fuerza inhumana *M* : con furioso asalto *I* **66.** hiere a la torre de la linda *M* : hiere la torre de la bella *I* **67.** que, en lo más alto, sobre la ventana *M* : que, muerta y desmayada, en lo más alto *I* **68.** está esperando su amador primero : está esperando a su amador primero *I* : está esperando su amor primero *M* [verso hipométrico en la versión manuscrita. Es muy probable que el error se deba a una *lectio facilior* de «amador», que derivó en «amor». Subsanamos el error siguiendo la versión impresa, pero mantenemos la ausencia de preposición ante objeto directo de la copia manuscrita. **69**. tan revuelta el agua insana *M* : al mar tan intratable y falto *I* **71.** regando el blanco vulto, toda : regando sus mejillas, casi *I* : rogando el blanco bulto, toda *M* [probable error de lectura en la voz «rogando» del manuscrito. Conceptualmente, «vulto» (es decir, 'rostro' o 'cara') conecta con la lección del impreso («mejillas»). **74.** no la dejó *M* : detúvola *I* **75.** forzando *M* : forzado *I* [parece tener más sentido el gerundio, que expresa cierta simultaneidad con la acción verbal de «sospirar», que el participio, que sugiere una acción acabada, sin movimiento, y sin apenas correspondencia con el acto del suspiro. Así, pues, la lectura «forzado» no sería la correcta, y más teniendo en cuenta que en la estrofa siguiente vuelve a emplearse «forzando» (v. 93). Además, cabe la posibilidad de que la expresión «al improviso» ('de repente') encierre también el significado de canto *all'improvviso*, que es una modalidad improvisada de cantar, de quien sin estudio ni preparación se dispone a entonar una canción. Esto cuadraría con lo de que Hero trate de afrontar con el canto (o sonido) de su voz el «espantable agüero» de la tempestad referido en la estrofa anterior. De acoger tal acepción este claro italianismo sería el gerundio y no el participio la lectura más apropiada y auténtica.

en sospirar profundo lo exhalaba:
de aquí tomó la desdichada aviso
que su caro Leandro ya faltaba,
y recobrando la fuerza primera,
a las ondas habló desta manera: (80)

«Oh turbias aguas que so el gran tridente
del repentino dios sois gobernadas,
¿no veis mi bien metido en la corriente
de mil crüeles ondas alteradas?
¡Socorro al dulce esposo prestamente! (85)
¡Socorro, que en mi mal sois conjuradas!»
«Socorro», llama la triste sin vida,
[mas nunca fue su voz dellas oída]

¿Quién contará sus lágrimas y duelo,
las quejas que en el viento el mozo pierde (90)
viendo, presente tanto desconsuelo,
quebrar el tronco de su vida verde?
Diciendo al mar, forzando el sutil velo
al aliento mortal que el alma muerde:
«alzame a ver mi lumbre, ya siquiera, (95)
ondas, pues no se excusa que yo muera».

[Y] procediendo con el ruego honesto:
«¡Hero, Hero! —pasito profería—
¡Oh cara Hero, oh Hero! ¿Cómo es esto?
¿Quién nos aparta, oh cara Hero mía?» (100)

76. exhalaba *I* : salvaba *M* [en la versión impresa debe entenderse que al forzar el órgano de la voz lo único que Hero consigue es exhalar el dolor, como en un último aliento que presagia el último de su amado. En la versión manuscrita, «salvaba» parece lectio facilior de «exhalaba» (toda interpretación sobre la lectura del manuscrito nos parece demasiado forzada). Enmendamos, pues, según la lección de la versión impresa. **79.** recobrando la fuerza *M* : tornando a cobrar la voz *I* **82.** sois *M* : vais *I* **83.** no veis *M* : paz a *I* **84.** de mil crüeles ondas *M* : paz ya, por Dios, corrientes *I* **86.** sois conjuradas *M* : vais concertadas *I* **87.** llama la triste sin vida *M* : dice a mi Leandro y vida *I* **88.** Falta el verso garcilasiano en el manuscrito. **89.** quién contará sus lágrimas y duelo *M* : mas, quién podrá contar, ¡oh avaro cielo! *I* **92.** quebrar *M* : quebrarse *I* **93.** diciendo al *M* : dijo a la *I* **94.** al aliento mortal que el alma muerde *M* : del aliento mortal que al alma muerde *I* **95.** alzame a ver mi lumbre, ya siquiera *M* : dejadme allá llegar, ondas, siquiera *I* [en este caso la versión manuscrita está claramente por encima de la versión impresa, pues esta repite la primera parte del verso garcilasiano (recogido en el v. 104) y la voz «ondas», que vuelve a aparecer en el verso siguiente. **97.** Para la adición de la conjunción nos basamos en la versión impresa. **99.** ¿cómo es esto? *M* : ¿qué es aquesto? *I*

Un golpe [muy] profundo le dio en esto
que el aliento y el tino [en él] desvía;
queriendo hablar, su voz casi acabada:
«dejadme allá pasar, y a la tornada».

No pudo más, porque en las partes frías (105)
el alma no cobraba fuerza tanta,
y unida do primero, hacia sus vías,
al cielo endreza la invisible planta.
Mas queriendo pasar por las encías
dejando helada toda la garganta (110)
con aquel aire deja en su salida:
«vuestro furor esecutá en mi vida».

101. muy profundo : muy furioso *I* : profundo *M* [el verso en el manuscrito es hipométrico a causa de la omisión del adverbio «muy». Lo añadimos en nuestra edición basándonos en la versión impresa. **102.** y el tino *M* : postrero en él *I* [el verso en el manuscrito es hipométrico a causa probablemente de la omisión de «en él», que sí aparece en la versión impresa, la cual seguimos para la enmienda. **103.** casi *M* : fue aquí *I* **104.** pasar *M* : llegar *I* [la versión impresa sigue la lectura del soneto garcilasiano: «dejadme allá llegar, y a la tornada». El acertado cambio que supone la lectura de la versión impresa respecto a la de la versión manuscrita podría interpretarse como una subsanación *a posteriori* (durante el proceso de reelaboración) de un error de los primeros estadios redaccionales, que es de donde parece proceder la copia manuscrita. Existe otra glosa al soneto de Leandro, escrita más o menos por las mismas fechas que la de Aldana (alrededor de 1560) que coincide en esa lección con el manuscrito (DiFranco y Labrador Herraiz 2006: 344-346). Es muy probable que existiera alguna copia del soneto garcilasiano que trajera esa lectura, que es la que parece conocer Lope de Vega cuando cita el poema de marras en *Las fortunas de Diana* (Vega 1886: 262). **105.** las partes frías *M* : el pecho helado *I* **106.** no cobraba fuerza tanta *M* : fuerza tanta no cobraba *I* **107.** y unida do primero, hacia sus vías *M* : y queriendo salir del cuerpo amado *I* **108.** al cielo endreza la invisible planta : a la fria boca un poco de aire daba *I* : al cielo endereza la invisible planta *M* [el verso en el manuscrito es hipermétrico, seguramente debido a la modernización de la forma antigua «endreza» ('remediar', 'corregir'), que derivó en «endereza». Resolvemos el error en nuestra transcripción por parecernos evidente la causa de la hipermetría. **109.** mas queriendo pasar por las encías *M* : al fin, con sospirar breve y cortado *I* **110.** dejando helada toda la garganta *M* : que el nombre de Hero casi pronunciaba *I* **111.** con aquel aire deja *M* : dijo difunto y muerto *I.*

Bibliografía

Alatorre, Antonio, «Sobre la 'gran fortuna' de un soneto de Garcilaso», en *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 24, 1 (1975), 142-177.

Aldana, Francisco, *Segunda parte de las obras, que se han podido hallar del Capitan Francisco de Aldana, Alcayde de San Sebastian, que fue Maestre de Campo General del Rey de Portugal, en la jornada de Africa, adonde murio peleando…* Madrid, P. Madrigal, 1591.

—, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

—, *Poesía*, ed. de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1994.

Boscán, Juan, *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1999.

Camões, Luis de, *Poesías varias, o rimas de Luis de Camoens*, III, Madrid, Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1818.

Castilgione, Baldassar, *El cortesano tradvzido por Boscan*, Amberes, Philippo Nucio, 1574.

—, *Il libro del Cortegiano del conte Baldassar Castiglione*, Milán, por Giovanni Silvestri, 1822.

Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, I, Madrid, Istmo, 1998.

Difranco, Ralph A. y Labrador Herraiz, José J., «De la lírica del Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. dirigida por Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, 439-477.

Difranco, Ralph A., Labrador Herraiz, José J. y Montero Juan, *Cancionero Sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana). Biblioteca de Casilla-La Mancha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

Erasmo de Rotterdam, *Apophthegmatvum, sive scite doctorum Libri Sex…,* Basilea, Officina Frobeniana, 1531.

Ferraté, Joan, «Una muestra de poesía extravagante. Las octavas sobre los *Efectos de amor*», en *La operación de leer y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962, 71-97.

Ficino, Marsilio, *De amore: comentario a «*El banquete» *de Platón*, ed. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.

—, *Platonic theology*, vol. 4, XII-XIV, trad. de Michel J. B. Allen y ed. de James Hankins y William Bowen, Harvard University Press, 2004.

Gotor, José Luis, «Dos bellas, bien y malmaridadas, italo-españolas (apuntes para la historia de una glosa)», *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, I, Roma, Bulzoni, 1990, 243-268.

Lara Garrido, José, «Introducción», en Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas,* Madrid, Cátedra, 1985.

—, «Las ediciones de Francisco de Aldana: hipótesis de un problema bibliográfico», en *Revista de estudios extremeños*, XLII (3) (1986), 541-583.

Lefebvre, A, *La poesía del capitán Aldana (1537-1578)*, Universidad de Concepción, 1953.

Martínez Torrejón, José Miguel, «Entre perros y lobos. Un chaparrón de inútiles consejos para el rey D. Sebastián», en *Revista de filología española*, LXXXVII, 2 (2007), 323-350.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Biblioteca de traductores españoles*, I, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

Ramos, Rafael, «De Francisco a Marco Antonio Aldana pasando por Gaspar Gil Polo», *Bulletin hispanique*, vol. 114, 1 (2012), 345-365.

Rivers, Elias L., «Francisco de Aldana, el divino Capitán», *Revista de estudios extremeños*, IX, 1-4 (1953), 451-635.

Rodríguez-Moñino, Antonio, «Noticia preliminar», en Francisco de Aldana, *Epistolario poético completo*, Madrid, Ediciones Turner, 1978.

Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

Terreros y Pando, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, III, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1788.

Vega, Lope de, *Obras escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, con prólogo y notas por Elías Zerolo, IV, París, Librería de Garnier Hermanos, 1886.

Vossler, Karl, «Francisco de Aldana», en *La soledad en la poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1941, 197-213.

CC BY

Reseñas

Jimena Gamba Corradine
Fiesta caballeresca en el Siglo de Oro: Estudio, edición, antología y catálogo
Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, 309 p.
ISBN 978-84-9911-411-8

Mathilde Albisson
Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (CRES – LECEMO)
mathilde.albisson@sorbonne-nouvelle.fr

El presente libro, fruto de un trabajo galardonado con el Premio Dragón de Aragón, otorgado por la Institución Fernando el Católico, representa una notable contribución de la joven investigadora Jimena Gamba Corradine al estudio de la fiesta caballeresca y de la «caballería de papel» en el Renacimiento y el Barroco español. La autora propone un acercamiento panorámico a esta manifestación cultural y literaria a través de un estudio histórico acompañado por la edición de unos carteles y relaciones de torneos y la recopilación documental de los «torneos de invención» del Siglo de Oro. Es, por lo tanto, una visión completa y variada la que nos ofrece Jimena Gamba, cuya labor crítica y minucioso análisis de los materiales son asimismo dignos de elogio. Su trabajo articula acertadamente un estudio del contenido de los documentos con un examen material y formal de ellos. El libro consta de seis capítulos organizados en dos partes: la primera (capítulos 1 a 3) está dedicada al estudio histórico de la fiesta caballeresca en el Siglo de Oro; la segunda (capítulos 4 a 6), a la edición, antología y catálogo bibliográfico de relaciones, carteles y protocolos de torneos. A lo largo del estudio, la autora remite a las entradas de la antología y del catálogo, que ejemplifican oportunamente sus observaciones.

El primer capítulo constituye una introducción esencial al fenómeno de las fiestas caballerescas, centrada especialmente en el torneo. Matizando la tesis ampliamente defendida por la crítica, que sostiene que los espectáculos caballerescos fueron decayendo en la Península a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, Jimena Gamba propone una cronología más dilatada, que pone de

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.276

manifiesto la pervivencia del género hasta bien entrado el siglo XVII. La autora se detiene en dos torneos celebrados en 1638 y 1658 y en una serie de relaciones de fiestas caballerescas escritas entre 1660 y 1702, que atestiguan que en esas fechas tardías se seguía celebrando este tipo de espectáculos y escribiendo relaciones de ellos. Gamba, sin embargo, puntualiza que hubo zonas de la Península más proclives a la perpetuación de la fiesta caballeresca, como Aragón.

Frente a la tesis de la decadencia sostenida por muchos estudiosos, la investigadora aboga más bien por una evolución del género torneístico y de su función. En su origen medieval, era concebido como un ejercicio guerrero armamentístico desprovisto de elementos teatrales. En la Baja Edad Media y en el Renacimiento, el torneo fue adquiriendo paulatinamente una función más espectacular y dramática en el marco de las refinadas celebraciones cortesanas. La autora dilucida los principales cambios responsables del paso del «torneo medieval» al «torneo moderno»: la moderación de la violencia, presente ahora de forma simbólica y la creciente teatralización del torneo, que acabó convirtiéndose en una representación del poder antaño ejercido por la caballería medieval mediante el uso de la violencia. La autora subraya la influencia que tuvo en la reconfiguración del torneo el paso del ideal caballeresco al ideal cortesano y retoma la expresión *effet roman*, acuñada por el medievalista Michel Stanesco, para referirse al uso que hacían los participantes del torneo moderno para desdibujar su posición política a través de un marco ficcional. La idea de *effet roman* abarca también la de «fábula caballeresca», expresión tomada de Jesús Rodríguez Velasco, que remite a la función política que adquirió la ficción caballeresca o el «torneo de invención»: por un lado, la simbolización de un linaje mítico y de una nobleza idealizada y, por otro, la legitimación de una nueva nobleza.

Tras citar algunos espectáculos representativos de los inicios del torneo de invención peninsular del siglo XV, la investigadora realiza un repaso diacrónico de los torneos modernos fijándose en los elementos que evidencian la movilidad de la fiesta caballeresca. La llegada de Carlos I en 1517 a la Península supuso un aire nuevo con la introducción de prácticas del ceremonial borgoñón y un nuevo uso político del torneo como agente cohesionador de la nobleza cortesana. A partir de mediados del siglo XV, la fiesta caballeresca tendió a servirse y a compenetrarse de elementos procedentes de celebraciones de otro orden, especialmente de rasgos teatrales, que vinieron a nutrir el espectáculo encaminándolo hacia el despliegue de invenciones mitológicas y emblemáticas. A partir de la segunda mitad del siglo XVI, se observa que, además de la introducción de ejercicios caballerescos menos violentos, el modelo del torneo se difuminó en prácticas parateatrales como la mascarada. La estudiosa investiga también el proceso de expansión del espectáculo caballeresco fuera del marco de la realeza. A partir de los años de 1540 la nobleza se apropió este tipo de fiesta que, hasta el momento, había tenido al rey como figura central. Monarca y príncipe pasaron entonces a ser espectadores y la fiesta se convirtió en una manifestación ostentosa de poder del grupo nobiliario. A medida que fue avanzando el siglo XVII, se dio una creciente

«democratización» del torneo: si bien seguía siendo una «auto-representación» de la nobleza, se abrió también a los gremios y a las administraciones ciudadanas, que asumieron generalmente esta práctica desde una perspectiva paródica.

A continuación, la autora describe el desarrollo de un torneo siglodorista típico, empezando por la publicación del cartel que anunciaba la celebración del espectáculo. Evoca después los diferentes actores, personajes mitológicos y animales fingidos o reales presentes en el torneo dramatizado y analiza su estructura bipartita, compuesta por un desfile de cuadrillas que precedía el tradicional encuentro guerrero. Por último, bosqueja las estructuras dramáticas y emblemáticas de la fiesta. En este primer capítulo, Jimena Gamba deja perfectamente clara la progresiva dramatización y ficcionalización del torneo, a medida que se va diluyendo la violencia que había caracterizado el enfrentamiento guerrero medieval.

En el segundo capítulo, se examina una serie de documentos heterogéneos definidos como «materiales sobre fiesta caballeresca». El conjunto está integrado mayoritariamente por relaciones de torneos, que cumplían una función informativa y de entretenimiento. El corpus presenta también una selección de documentos relacionados con las fiestas (carteles, cartas, avisos y protocolos). Dada la abundancia de los materiales referentes a la realización de las justas, se han seleccionado solo aquellos en que la publicación o la narración de la fiesta ocupa un lugar principal. De esta recopilación se desprende que el florecimiento de las relaciones de torneos —tanto manuscritas como impresas— está vinculado al desarrollo del espectáculo en su versión más teatralizada. Antes de centrarse en los materiales sobre fiestas y torneos caballerescos en el contexto castellano del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII, Jimena Gamba hace una breve incursión en la situación del torneo y de su literatura en el contexto europeo y especialmente en las relaciones italianas de los *tornei a soggetto* y en la tradición anglosajona de los *festival books*.

A continuación, la investigadora pasa al examen del material recopilado, valiéndose para ello de la clasificación del profesor José María Díez Borque, que divide los textos de las fiestas en tres tipos según se hayan producido antes, durante o después de la fiesta. Pese a esta división funcional, la autora advierte que los documentos relativos a las fiestas no eran aislados ni impermeables entre sí, sino que conformaban una suerte de continuo de textos. Entre los materiales producidos antes de la fiesta —carteles impresos o manuscritos, cartas con órdenes e instrucciones emanadas por autoridades, manuscritos del protocolo del torneo—, Gamba Corradine hace notar la ausencia de imágenes y de informaciones relativas a la música, lo cual contrasta con la producción italiana. Los borradores de relación y las relaciones en limpio conforman la documentación producida durante o después de la fiesta. La existencia de relaciones manuscritas se debe a que las relaciones de torneos «serios» realizados por un grupo de nobles iban destinadas fundamentalmente a un grupo restringido, por lo que no llegaron a las prensas. En cuanto a las relaciones impresas post-fiesta de la segunda mitad del siglo XVI, son productos editoriales independientes del torneo

que gozaban de cierta complejidad y unidad dramática. Se alude también a los documentos manuscritos e impresos en que se insertan descripciones de torneos de invención sin que estas formen un texto independiente, es decir, relaciones que tienen el espectáculo como meollo pero no tratan exclusivamente de él (relaciones de viajes, bodas, recibimientos…). En el siglo XVII, muy prolífico en relaciones impresas, se fue perfilando un patrón típico de la relación de torneo, con una retórica y estructura similares a las de otras relaciones festivas: dedicatoria o prólogo, cartel, descripción del desarrollo de la justa (indumentaria, emblemas, letras, entradas de las cuadrillas, encuentros guerreros y premios). La autora apostilla que muchas veces las relaciones se fijaban solamente en determinados sucesos de la fiesta, lo que obliga al investigador a reconstruir el puzle que componen esos documentos dispersos que refieren distintos sucesos de un mismo espectáculo.

El material reunido plantea la cuestión del proceso de escritura de las relaciones de torneos y del grado de «reelaboración simbólica» y ficcional de los textos: ¿Hasta qué punto constituyen una narración fiel de los hechos o hasta qué punto los deforman? La autora señala que, obviamente, no se pueden tener las relaciones ni tampoco los avisos y protocolos por fuentes históricas que informan de manera neutra de los sucesos ocurridos en la fiesta y, asimismo, insiste en la tensión que existe entre las pretensiones de estos documentos de referir los hechos de manera fidedigna y el carácter de representación y ficcionalización del espectáculo. Dentro de la amplia variedad de relaciones festivas, esboza un espectro que va desde textos con pretensiones más objetivas, motivados por un deseo de informar, hasta auténticas reconstrucciones ficcionales que imitan modelos proporcionados por la literatura caballeresca.

El tercer capítulo está dedicado a las relaciones conservadas del torneo zaragozano de 1630 al que asistieron Felipe IV y una amplia comitiva de cortesanos. La semana de visitas piadosas, fiestas y comedias en Zaragoza culminó con un torneo de invención representado por caballeros aragoneses, en un marco simbólico de motes e invenciones. Las diferentes relaciones del torneo zaragozano reflejan intencionalidades y motivaciones de escritura distintas. Como ya apuntó la estudiosa en trabajos anteriores, este torneo se distingue no solo por el despliegue emblemático, iconográfico, simbólico, arquitectónico, literario y dramático sino también por la importancia que se le dio a la puesta por escrito. De hecho, se han registrado varias relaciones: una manuscrita en un pliego, fuente directa de tres impresas de una extensión poco usual comparada con el paradigma de las relaciones de torneo castellanas. Si bien tienen fragmentos comunes, detrás de cada relación existe un autor distinto con motivaciones y razones propias, que la autora desvela en un pormenorizado estudio de cada texto y relator. Examina primero la relación manuscrita solicitada por la reina y escrita exclusivamente para ella con pretensiones de veracidad, posiblemente por Antonio Hurtado de Mendoza. Seguidamente, se fija en la relación de Miguel Battista de Lanuza, dedicada a los jurados de Zaragoza con vistas a conseguir

de las autoridades aragonesas privilegios y favores. A continuación, estudia la relación de estilo culterano de Juan Bautista Felices de Cáceres, personaje relacionado con las academias poéticas zaragozanas, que hizo primar lo estético de la relación sobre lo informativo. Finalmente, se detiene en la versión del cronista aragonés Bartolomé Leonardo de Argensola, que escribe desde un lugar oficial, sin mayor preocupación literaria. A primera vista, el cotejo de los textos compartidos por las cuatro relaciones permitiría pensar que existiera antes de la representación del torneo un protocolo, un documento fuente, que incluyera dichos fragmentos. Ahora bien, al fijarse en las letras, esta hipótesis ha de ser descartada. La autora entiende que el proceso de transmisión de las letras del torneo se llevó a cabo *in situ*, desde la representación misma, es decir, por medio de una copia directa de dichas letras, paralelamente al desarrollo de la fiesta.

La reconstrucción del andamiaje emblemático de la primera parte del torneo supuso un reto para la investigadora pues solo se cuenta con la descripción escrita del emblema, sin ninguna representación gráfica. A este obstáculo se suma la dificultad de interpretar el significado de la «emblemática literaria», esto es, de los motivos «para-heráldicos» utilizados para una ocasión concreta, que tampoco pueden descodificarse mediante los esquemas tradicionales de *inscriptio*, *pictura* y *suscriptio*. Para intentar desentrañar el sentido de estos emblemas «plurisígnicos narrativos», la estudiosa establece una taxonomía de los elementos presentes en las invenciones del torneo de 1630 también aplicable a otros torneos de invención: indumentaria, cimera, carro o invención, empresa, letra y elementos lingüísticos. Una vez desglosados, observa que la conexión y la dependencia entre estos elementos varía en cada presentación y que en cambio el vínculo entre empresa (el elemento pictórico dibujado en el escudo) y letra se mantiene. A continuación, Jimena Gamba rastrea las diferentes invenciones del torneo, haciendo hincapié en las técnicas mecánicas, la música y las aportaciones dramáticas o declamatorias de personajes alegóricos y mitológicos. Pasa finalmente a analizar las letras caballerescas de la fiesta en relación con las empresas y otros elementos de la emblemática empleada y ya por último concluye el capítulo relacionando la coyuntura política del momento con la fiesta que celebraba la unión de la corona española y del Imperio Romano Germánico con el matrimonio real de María Ana y Fernando III. Amén de reforzar los vínculos entre realeza y nobleza zaragozana a través de este 'lenguaje' común de la fiesta caballeresca, el torneo de 1630 contribuyó también a reafirmar la alianza entre poder político y poder religioso.

El cuarto capítulo propone la edición crítica de dos relaciones inéditas del torneo zaragozano, comentadas en el capítulo anterior: la relación poética de Felices de Cáceres y la relación manuscrita atribuida a Hurtado de Mendoza. Se transcriben en cursiva las partes del cartel, letras, poemas, etc. que tienen en común las diferentes relaciones. Los textos se editan con un doble aparato crítico: por un lado, las notas filológicas, relacionadas con el contenido, y por otro, las notas ecdóticas, en las que se señalan las variantes en los fragmentos comparti-

dos por las diferentes relaciones. El lector, tal vez, eche en falta la constancia de los criterios de edición adoptados por la estudiosa.

El capítulo siguiente constituye una antología de catorce relaciones, carteles y fragmentos extraídos de relaciones, fechados entre 1527 y 1638, presentados por orden cronológico. Los documentos editados son los que se mencionan en los primeros capítulos a modo de ejemplo. A cada texto corresponde un número que remite a la entrada del catálogo propuesto en el último capítulo. Dicho catálogo, con el que se cierra el libro, registra las relaciones, carteles y protocolos de 39 fiestas caballerescas celebradas entre 1527 y 1658. Al igual que la edición de las relaciones y que la antología, el catálogo evidencia la vivacidad del torneo más allá de los tradicionales límites cronológicos fijados por la crítica. Aunque se trata en su mayoría de documentos en castellano, figuran también algunos textos en francés y en italiano. A una misma fiesta corresponde uno o varios documentos; cada uno de ellos es objeto de una ficha bibliográfica mínima en la que figuran el título o encabezamiento, precedido, cuando cabe, del nombre del autor, para los impresos, el impresor, ciudad y el año de edición, el o los lugares de conservación del documento con las signaturas e incluye también un sucinto apartado bibliográfico que recoge los diferentes trabajos que citan o editan la relación o el cartel. Algunos documentos ya han sido estudiados mientras que otros solo se conocen a nivel bibliográfico o siguen pendientes de estudio. Tanto la antología como el catálogo brindan interesantes materiales de trabajo para futuros estudios.

Fiesta caballeresca en el Siglo de Oro, en suma, prosigue de forma encomiable la labor realizada por los especialistas de la fiesta caballaresca a la vez que revisa de manera atinada algunas de las tradicionales tesis defendidas por la crítica. Salvo algunos errores en la transcripción de las citas en francés —que por orgullo nacional no puedo callar—, el lector encontrará en este libro un esmerado trabajo donde el estudio y la recopilación documental se complementan de forma pertinente, iluminando lugares hasta ahora ignotos de la fiesta caballeresca en el Siglo de Oro y de los textos producidos a partir de este espectáculo.

CC BY

Sina Rauschenbach y Christian Windler (eds.)
Reforming Early Modern Monarchies. The Castilian Arbitristas in Comparative European Perspectives
Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2016, 232 p.
ISBN 978-3-447-10485-2

Alexandra Merle
Normandie Université, UNICAEN
alexandra.merle@unicaen.fr

Este volumen colectivo editado por Sina Rauschenbach (Universidad de Potsdam) y Christian Windler (Universidad de Berna) recoge las comunicaciones presentadas en un encuentro celebrado en marzo de 2013 sobre «Los arbitristas castellanos en el contexto de la historia de la cultura y del saber en la Europa de los tiempos modernos», con dos adiciones. Fruto de la colaboración entre la Fundación Xavier de Salas (Trujillo, Extremadura) y la Herzog August Bibliothek (Wolfenbüttel), esta obra se inscribe en una larga tradición de conferencias hispano-alemanas emprendida en 1993 a iniciativa de Jaime de Salas, Friedrich Niewöhner y Dietrich Briesemeister. Pese a haber sido interrumpida durante algún tiempo, esta serie de conferencias se reanudó en 2011 merced a los esfuerzos de Sina Rauschenbach y Christian Windler, quienes sumaron sus fuerzas a las de Jaime de Salas.

Si bien la reflexión llevada a cabo en muchos de los encuentros anteriores atañía a las relaciones entre la monarquía española y los territorios alemanes o versaba sobre cuestiones o debates comunes —por ejemplo, «Mística alemana y española en el siglo XVI» (1996), «Influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936» (1998), o «Federico II y los españoles» (1999)—, el presente volumen se interesa por una corriente (el «arbitrismo») generalmente asociada a la España moderna y más particularmente a Castilla, aunque con un enfoque comparatista que no deja de lado la esfera alemana.

El propósito del volumen, presentado por los dos editores en una excelente introducción, es en efecto el de abordar los textos «arbitristas» —definidos de

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.278

manera amplia como lo veremos— como componente de la historia del saber y de la comunicación política en España y, más allá, en la Europa moderna. Este doble objetivo se sitúa en la continuidad de las investigaciones que, desde hace más de medio siglo, lograron rehabilitar el «arbitrismo», entre las cuales destacan los estudios pioneros de Pierre Vilar y los de Jean Vilar, de John H. Elliott o de Juan Ignacio Gutiérrez Nieto. Además de estos trabajos que despertaron el interés por autores de la envergadura de González de Cellorigo, Sancho de Moncada o Fernández de Navarrete, otros, más escasos, esbozaron una comparación con textos coetáneos redactados en Francia, en Inglaterra o en otras monarquías europeas. Recogiendo esta herencia, el volumen contribuye a contrarrestar la vieja idea de una especificidad de la monarquía española y a luchar en particular contra la presentación del fenómeno del «arbitrismo» como una originalidad castellana relacionada con la «declinación», sobre todo económica, de la corona.

A este respecto, los editores dejan claro que no pretenden entrar en el debate sobre la realidad de dicha declinación en la España de fines del siglo XVI y de la primera mitad del XVII —un tema que todavía hoy es objeto de controversias y de nuevas investigaciones—. Antes bien, hacen suya la sugerencia hecha en un artículo precursor por Elliott,[1] quien proponía distinguir entre los hechos y su percepción, para centrar el estudio sobre la conciencia —tal vez exagerada— del mal estado de la monarquía y de la necesidad de reformas o remedios que se expresa en los escritos «arbitristas».

El volumen, de marcado carácter internacional —las nueve contribuciones que lo conforman son de autores procedentes de instituciones de cinco países diferentes— está estructurado en tres bloques: el primero aborda el «arbitrismo» castellano en sus relaciones con el pensamiento y con la acción política; el segundo propone un estudio comparativo con escritos extra peninsulares; el tercero examina las posturas de algunos arbitristas sobre cuestiones precisas que podemos calificar de problemas de sociedad, poniendo de relieve la importancia de un «arbitrismo social».

La primera sección se abre con la contribución de Christian Windler, «Arbitrismo. Reform and the Government of the Minister-Favourites in the Spanish Monarchy», que se centra en algunos textos redactados en España en el periodo de transición entre Lerma y Olivares, marcado por una voluntad de ruptura con las prácticas anteriores. Windler estima que la producción arbitrista guarda relaciones estrechas con la actualidad política, en particular «the process of political transformation associated with the rule of minister-favourites (*validos*)» (22) [cursivas del original]. Destaca la probable influencia de un grupo de arbitristas de Toledo bien conocidos (entre ellos, Sancho de Moncada y Jerónimo de Ceballos) sobre el programa reformador de Olivares y ve en el arbitrismo una vía

1. «Self-perception and Decline in Early Seventeenth Century Spain», en *Spain and its World*, New Haven-London, 1989, 241-261.

de comunicación política con los centros de poder, distinta de las vías tradicionales (las Cortes) y utilizada para defender proyectos e ideas políticas de diversa índole. En efecto, el léxico de la restauración manejado en los textos sirve tanto para criticar las nuevas prerrogativas del ministro-favorito como para apoyar una soberanía extendida que manifiesta su autoridad a través de la acción del valido.

La abundancia y la diversidad de la literatura arbitrista también están en el centro del artículo de Fernando Bouza, «Access to Printing in the Political Communication of the Spanish Baroque and its Effects on the Production of Political *Arbitrios* and *Avisos*». En la línea de los conocidos estudios de Christian Jouhaud, Alain Viala o Roger Chartier y de sus propios trabajos anteriores sobre la historia de la cultura escrita y de la imprenta, Fernando Bouza se interesa por los procesos de publicación o comercialización de los textos dirigidos de manera espontánea al monarca y a sus consejeros o a un público más amplio para ofrecer remedios y difundir ideas nuevas. El artículo arroja nuevas luces sobre un tema que hasta hace poco no se había estudiado: muestra, por ejemplo, que algunos escritos llegaban a la imprenta para ser difundidos gratuitamente en los círculos de poder, mientras que otros se publicaban para ser vendidos. En todo caso, Bouza sugiere que las posibilidades de acceso a la imprenta en la España del siglo XVII —a pesar de la censura previa— favorecieron la proliferación de impresos y animaron a nuevos autores a expresar sus ideas, dando lugar a una nueva forma de comunicación política.

En el último estudio de este bloque, «*Conquista* and *Arbitrismo*: Reflections on their Relationship», Arndt Brendecke desarrolla también esta noción de comunicación política, asociada con la de servicio, a propósito del arbitrismo «colonial», cuyos objetivos eran los de exponer ante el monarca la situación de las Indias y de formular consejos o demandas. Según el autor, estos textos se inscriben en la relación servicio/merced que guiaba los escritos de los «conquistadores» —se podría añadir que varias categorías de súbditos también dirigían al monarca relaciones de servicios con el fin de solicitar recompensas en virtud del mismo principio— por lo cual no conviene verlos solo como «an early stage in the development of modern economic theory» (71), sino que traducen preocupaciones concretas y obedecen a estrategias de comunicación.

La segunda sección del volumen responde a la intención comparatista expresada en la introducción, con una serie de cuatro estudios en los que se evocan similitudes o diferencias entre los escritos de los arbitristas y los de autores franceses («donneurs d'avis»), ingleses («projectors»), alemanes e incluso turcos.

Anne Dubet, buena conocedora de los proyectos de índole fiscal en la España de los Austrias y de los Borbones, ofrece una perfecta transición con las aportaciones de la primera sección en un estudio titulado «*Donneurs d'avis* and *Arbitristas* in France and Spain (Seventeenth and Eighteenth Centuries). Proposals for an Interpretation», en el que invita a profundizar en los conocimientos sobre las condiciones de producción y de transmisión de las propuestas formuladas por los unos y los otros, y a reflexionar sobre lo que estas revelan de la vida

política y de los procesos de negociación y de decisión en las monarquías española y francesa. Dubet aborda también la evolución del arbitrismo en la época de los Borbones, caracterizada por la creación de nuevas instituciones y sobre todo por el desarrollo de una esfera pública en la que los «proyectistas» adoptan nuevas prácticas en materia de consejo y no se dirigen al solo monarca.

A continuación, Bartolomé Yun Casalilla se interroga a su vez sobre el carácter supuestamente singular del arbitrismo en «*Arbitristas*, Projectors, Eccentrics and Political Thinkers. Contextualizing and «Translating» a European Phenomenon». En opinión de Yun Casalilla, existen similitudes entre los arbitristas y los «projectors» ingleses que solicitaban recompensas a cambio de soluciones o invenciones en materia de agricultura por ejemplo —y en menor medida con los autores holandeses o italianos que hacían lo mismo—, aunque su objetivo no haya sido el de «restaurar» un bienestar perdido sino de proponer mejoras técnicas o de modificar las costumbres de los consumidores. Yun Casalilla detecta igualmente similitudes entre los tratados arbitristas más ambiciosos en materia de saber económico y político y las obras de Botero, Campanella, o Bodin —que efectivamente marcaron su tiempo y ejercieron una influencia en todo tipo de producciones intelectuales—.

En el caso de los textos que pertenecen al espacio germánico, las diferencias parecen más evidentes que las similitudes, como lo demuestra Justus Nipperdey en «*Amplificatio* and *Restauración*: Political Advice in Spain and the Holy Roman Empire in the Seventeenth Century», en la medida en que el concepto de «*amplificatio*» que se impone hacia 1600 domina los textos alemanes. Estos, además, no expresan ninguna preocupación por cuestiones fiscales o económicas antes del fin de la guerra de los Treinta Años y se orientan preferentemente hacia reflexiones de alcance más general sobre el buen gobierno.

En cuanto a los textos redactados por súbditos otomanos examinados por Baki Tezcan en «From Veysî (d. 1628) to Uveysî (fl. ca. 1630). Ottoman Advice Literature and Its Discontents», se trata de escritos que dejan traslucir una crítica de los cambios en la sociedad otomana de la primera mitad del siglo XVII, aunque sin ofrecer propuestas de reformas precisas. El artículo presenta dos ejemplos de «treatises of advice» (uno de ellos en versos) que, a pesar de no poseer todas las características de los escritos arbitristas, tienen como muchos textos españoles una propensión a referirse a una «edad de oro», identificada en este caso con el reinado de Solimán o el de Mehmet II, conquistador de Constantinopla. En suma, el paralelismo con el arbitrismo estriba en la percepción de una «declinación», más que en la forma o en los objetivos prácticos de los escritos examinados.

La última parte del libro se compone de dos contribuciones que versan sobre el «arbitrismo social» del que hablaba Gutiérrez Nieto. Niccolo Guasti, en «The Debate on the Expulsion of the Gypsies in the Castilian *Arbitrismo* of the Early Seventeenth Century», examina el tratamiento de la cuestión de los gitanos en varios textos de importancia diversa, desde los memoriales dedicados

enteramente a este tema (como el «Memorial de el echo de los gitanos» que publicó Pedro Salazar de Mendoza en Toledo en 1618 y el «Discurso contra los gitanos» de Juan de Quiñones, publicado en Madrid en 1631) hasta capítulos de obras tan conocidas como las de Sancho de Moncada o de Fernández de Navarrete. En el último artículo del volumen, «The Castilian *Arbitristas*, the *Conversos* and the Jews», Sina Rauschenbach recurre a los mismos textos, así como a los de Martín González de Cellorigo, Jerónimo de Ceballos, y Duarte Gomes Solis, para dar cuenta de un debate acalorado en la primera mitad del siglo XVII, sobre si convenía más privilegiar a los conversos o a los extranjeros para resolver los problemas de despoblación de España.

En su conjunto, el volumen, a pesar del modesto número de contribuciones que lo componen, deja entrever la variedad de los temas tratados en los textos «arbitristas» y la riqueza de esta literatura. Precisamente, el lector no puede librarse de una duda final sobre la naturaleza y la extensión del «arbitrismo». La preocupación por ensanchar su definición, compartida por todos los autores —todos insisten en que no se debe limitar a los «arbitrios» en materia fiscal, de carácter más o menos quimérico, que adquirieron tan mala fama, y algunos recuerdan que la mayoría de los autores que hoy llamamos «arbitristas» hubieran rechazado con indignación esta designación— lleva a interrogaciones sobre la articulación del «arbitrismo» con una literatura política que, alejándose de la forma tradicional de los espejos de príncipes, aborda el arte de gobernar con un enfoque más pragmático y no desdeña el análisis de la situación de la monarquía. Quizás sigue siendo válida la constatación que hacía Salvador Albiñana en 1994: «el carácter huidizo o insuficiente de la voz arbitrismo se origina en el hecho de que buena parte de la producción manuscrita o impresa del XVII escapa al etiquetado de género o participa de varios…».[2]

Más allá de este problema de léxico, es cierto que este volumen invita a adquirir una visión más global de la difusión del pensamiento económico y político en la época moderna; también invita a integrar los escritos que aplican la reflexión a casos concretos en la historia de las prácticas de gobierno, una sugerencia que parece particularmente alentadora.

2. «Notas sobre decadencia y arbitrismo», *Estudis: Revista de Historia moderna*, nº 20, 1994, 18.

CC BY

Pierre Darnis
La picaresca en su centro. Guzmán de Alfarache y los orígenes de un género
Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, 364 p.
ISBN 978-2-8107-0402-6

Jorge García López
Universitat de Girona
jorge.garcia@udg.edu

Pocos productos estéticos del Renacimiento más estudiados que la denominada «novela picaresca», desde las interpretaciones formalistas a los análisis economicistas o ideológicos; pocos géneros han merecido tanta atención de plumas clásicas del hispanismo como los autores de la novela picaresca. Pocas veces, sin embargo, se ha planteado un enfoque tan sistemático como el que nos presenta Pierre Darnis en su libro reciente, donde a partir de una visión de conjunto del género o de los productos que se suelen englobar tradicionalmente bajo este marbete, nos da una ajustada lectura de *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604) a la luz de un auténtico haz de nuevas reflexiones y observaciones.

El volumen está dividido en una introducción y cuatro bloques temáticos. Una introducción sumamente brillante nos presenta las opciones de interpretación de la picaresca como género y del *Guzmán* en particular, que oscila entre considerarla la novela picaresca por antonomasia y tenerla por ajena al mundo picaresco. Muy interesante en estas páginas es cómo el autor hace notar la importancia de la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1555) o el *Lazarillo castigado* (1573) para la consolidación del género, al tiempo que se recuerda, siguiendo a Dunn, que «las diferencias entre el *Guzmán* y la novelita de 1554 resultan más profundas que los parecidos» (19), cuestiones todas que ponen en duda algunas de las interpretaciones clásicas del género y la dependencia exclusiva de la pareja *Lazarillo-Guzmán*. Para este recorrido crítico, el autor recuerda que la interpretación formalista no es la única opción de interpretación, sino que también lo es «la atención a la historia cognitiva del concepto» (24) que implica

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.279

«un modesto empirismo crítico» (21) cercano a la Estética de la Recepción. De esta forma, de la mano del libro de John Rutherford, se repasa la historia del sustantivo pícaro y sus múltiples acepciones, haciendo notar que el concepto no se consolida hasta finales del siglo XVI, y en ello pudieron tener parte obras como la *Relación de la cárcel de Sevilla* (1585-1595) de Cristóbal de Chaves. De esta forma, sabemos que en la segunda década del siglo XVI la semántica del vocablo «es social, designando al joven pobre, esportillero, mendigo o vagamundo […] representado por Cervantes cuando publica sus *Novelas ejemplares*» (22-23). Sin embargo, a finales del siglo XVI, «el término pícaro carga con un valor moral, viniendo a designar al bellaco […] que va del mozo travieso al delincuente peligroso» (23). De ahí que «la picaresca no tuviera que esperar ni a la crítica ni a la literatura» (23), puesto que el término ya existía y tenía un relieve social muy claro. De forma que el asentamiento literario del vocablo es obra fundamental de Alemán: «Centro inicial de la picaresca literaria, *Guzmán de Alfarache* es lo que podemos llamar sin equivocarnos demasiado un *referente básico* [subrayado del autor]» (26).

A partir de aquí, un primer capítulo vuelve sobre las dos definiciones que describen *Guzmán de Alfarache*, es decir, la idea de que se trata de un sermón barroquista y la de que es un discurso picaresco. Y sobre todo cuál fue la intención de Mateo Alemán, teniendo en cuenta también el carácter de obra miscelánea que en ocasiones se le ha atribuido. El autor concluye que «lo que en el Guzmán se nos antoja retrospectivamente 'picaresco'», a la luz del *Buscón* o la *Pícara Justina*, «es, desde el *Lazarillo* y prospectivamente, retórica de la paradoja» (68), puesto que «lo que Mateo Alemán recupera del *Lazarillo* a nivel de configuración poética no es el 'género picaresco', que no existe, sino el decidido tono paradójico de la obrita» (68). Las fuentes de semejante paradoja serían obras como el *Momus* de León Battista Alberti, adaptada en España en la obra de Agustín de Almazán *La moral y muy graciosa historia del Momo* (1553); de hecho «la expresión que define el género de la *Vida de Guzmán de Alfarache*, 'poética historia', procede directamente sin duda del prólogo que Almazán escribió al 'benigno lector'» (64).

Un segundo capítulo intenta describir los valores sociales, morales y políticos insertos en la obra mediante uso metonímico del mundo animal y recogiendo la lección del *Lazarillo* y del *Asno de oro*. La consecuencia principal lo constituye una antropología negativa que podría tener un fundamento biográfico (80). Para comenzar su camino el autor nos recuerda que Guzmán no es al comienzo de la fábula un pícaro, sino «un Juan de buen alma, un inocentón cuyo prototipo es en realidad folklórico y corresponde al muchacho vago de la literatura oral» (83). Guzmán es en el comienzo de la historia «un paradigma de la necedad y de la bondad» (84), hasta el punto de que «la tendencia bondadosa del paje sevillano pasa a significar la fuente básica de sus fracasos y de su incapacidad para vivir dentro de la sociedad» (88), por lo que «la caída del protagonista procede de su confiado sentido humano» (89). Se da ahí, por tanto, un

desengaño que emparenta a Alemán con Maquiavelo («don Mateo llevaba a sus lectores a inscribirse dentro de la polémica candente sobre la filosofía de N. Maquiavelo», 89) y, por tanto, podemos descubrir la presencia de Tácito. De esta forma, podemos considerar que Guzmán es en realidad un personaje trágico. Estaríamos así ante el recuento de un desengaño silénico que bien podría haber aprendido en Erasmo, aunque puede conjeturarse la presencia de «la corriente artística iniciada por G. Arcimboldo y que se puso de moda en España» (99).

A partir de ahí, el autor nos describe al personaje como encarnación del recelo, encarnado en la época también por la filosofía tacitista de Lipsio, de la astucia («el personaje ingenuo perderá esa vergüenza para entrar en la picardía», 121) y de la simulación y la disimulación. De hecho, «la modernidad de la ficción estriba ante todo en la adopción de una trama que supo valerse de los debates sobre la razón de estado y la razón del individuo» (124), y por eso observa que «al igual que Maquiavelo y Lipsio, Alemán hace de la industria tramposa el mejor instrumento de acción para el estadista» (131) y «la secuencia narrativa que marca la evolución del personaje» se deja entender muy bien a la luz de «la axiología maquiaveliana subyacente» (131), una axiología que Alemán nos presenta bajo la imagen del juego y el *fullero* (138-139). Todos estos valores pueden vislumbrarse en el emblema que abre la obra, con la araña y la serpiente, emblema del que nos ofrece un lúcido análisis (140-148). En conclusión, más maquiaveliana que tacitista (147), el *Guzmán* no es una obra pesimista, sino que nos ofrece «el optimismo éticamente inestable de la astucia» (149). En la coda del capítulo el autor pasa revista a las ideas económicas de Alemán, con la idea de que la obra constituye el elogio del trabajo y la crítica de la nobleza ociosa (146).

Un tercer bloque analiza la complejidad estilística del *Guzmán* comenzando por «la verosimilitud psicológica de la autobiografía» (176) hasta, apoyándose en el *ut pictura poesis*, ir enumerando las diferentes formas de las ampliaciones: «las discursivas y las narrativas» (177). De forma que podemos decir que «tres estratagemas dan al Guzmán su sabor tan particular: la sal del cotilleo, la vivacidad de la descripción y la fuerza de lo risible» (180). Finalmente, un cuarto bloque especialmente interesante analiza las complejidades hermenéuticas de la obra recordando que «el Guzmán se compuso como monstruo, con sus cualidades y excesos» (245), lo que lo lleva a inventariar las diferentes apuestas de interpretación sobre la devoción real del galeote, el despliegue de la ambigüedad, la posibilidad del ateísmo o la relación entre política y religión.

Corona el ensayo una *Conclusión* donde el autor enumera con tino sus principales pasos. Parte de la idea tradicional de que el *Criticón* se escribió a imagen del *Guzmán* («lo que se desprende de esa lectura del *Guzmán* nos podría recordar muchas veces otro texto inmenso del Siglo de Oro: el *Criticón* de Baltasar Gracián», p. 322) y al leerlo «nos parece que estamos leyendo a Saavedra Fajardo o a Gracián» (p. 322, cita de Maravall). El autor matiza atinadamente esa idea, recordando que «frente a la literalidad filosófica de gran parte del *Criticón*, el *Guzmán* destaca en efecto por un sistema retórico impresionante para despistar

al vulgo y aleccionar al discreto» (324). De forma que coloca a Alemán en la órbita del tacitismo político y del humanismo crítico de corte lucianesco («El tacitismo alemaniano […] se coloca en el cauce del lucianismo humanista», p. 325) basado en el «los elogios paradójicos». Por ese camino «se observa a lo largo de la obra una densa novelización de las ideas de Nicolás Maquiavelo en ruptura con el pacifismo erasmista» (326), matizando que «el prudencialismo guzmaniano no es 'maquiavelista' como tal vez el *Héroe* de Gracián, sino maquiaveliano, como el *Príncipe*» (327), y «el *Guzmán* no es en modo alguno un texto pesimista, sino pragmático» (328). «Se trasluce así en el libro un maquiavelismo de ambición templada, sin búsqueda de gloria mundana; al forzado narrador le preocupa más el miedo a perder que el anhelo del ganar» (330).

Y junto a la enumeración de las principales conclusiones respecto a la obra, el recuerdo de cómo esos conceptos tocan al sentido del sintagma «novela picaresca», cuya existencia se pone en duda privilegiando la aproximación historicista y «una visión microhistórica». A partir de ahí el Guzmán no sería una novela picaresca y su visión como «centro» del supuesto género literario debe ser revisada. Y de ahí el título del libro.

Sin duda, una aportación especialmente interesante y singular el libro de Pierre Darnis. En él nos encontramos con un torrente de reflexiones originales que ponen en duda nuestra visión tradicional del género y nos obligan a repensar conceptos fundamentales sobre la narrativa del Siglo de Oro. Un acierto pleno.

CC BY

Dominick Finello
Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos
Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, 224 p.
Biblioteca Áurea Hispánica; 91
ISBN 9788484897729

Laura Hernández Lorenzo
Universidad de Sevilla
lhernandez1@us.es

El profesor Dominick Finello ha publicado abundantes estudios sobre novela pastoril y, especialmente, sobre Cervantes, Gálvez de Montalvo y Lope de Vega. Es el autor, además, de otras dos monografías sobre novela pastoril, *Pastoral Themes and Forms in Cervantes' Fiction* (1994) y *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain* (2008), ambas reseñadas en la prestigiosa revista *Hispanic Review*. Su última monografía está formada por un conjunto de ensayos sobre novela pastoril. Se trata de trabajos independientes entre sí, algunos de ellos presentados previamente en diversos congresos, pero unidos por un elemento aglutinador: la reciprocidad entre el personaje literario y sus entornos. El ámbito espacial, protagonista de esta recopilación, aparece en la obra en su sentido más amplio, designando tanto espacios físicos concretos como ámbitos abstractos. A través de estos, el profesor Finello abarca la producción del género pastoril desde finales del siglo XV hasta principios del siglo XVIII para centrarse en tres aspectos fundamentales, como él mismo señala en la introducción de su obra: el papel de los entornos concretos e imaginarios en la novela pastoril, la relación entre los libros de pastores y su público y, finalmente, la tensión entre la teoría literaria y la práctica pastoril, convirtiéndose lo pastoril en un género poco abordado por la teoría literaria.

El ensayo que abre el libro, «Los paisajes y los personajes del Quijote», explora los diferentes paisajes de la obra maestra cervantina y cómo afectan o determinan a los personajes que habitan en ellos. De este modo, Finello analiza separadamente la llanura, el bosque y la montaña, la cueva y el jardín, demostrando que el personaje funciona como una extensión del lugar en el que habita,

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.275

al tiempo que destaca la simbología de cada espacio en la obra, que mezcla paisajes históricos y ficticios. Para Finello, el *Quijote* representa «un gran mapa de las poblaciones», que le sirve para estudiar el carácter y la psique de los personajes de la ficción. En la llanura, destaca especialmente el motivo de la venta como lugar en el que se reúnen los solitarios viajeros de la árida llanura castellana, y que se convierte así en un medio de sociabilidad para estos. En el bosque y la montaña se desarrollan el episodio de Marcela y Grisóstomo y la aparición del desdichado Cardenio, tan asilvestrado como el paisaje montañoso que lo rodea, caracterizado por las condiciones extremas de supervivencia. Pero gracias a su aislamiento del exterior, la montaña funciona también como un refugio y aun como un laboratorio en el que don Quijote puede por fin encontrar las aventuras que persigue. Por otra parte, la cueva es el espacio personal en el que la imaginación y la capacidad creadora pueden dar lugar a nuevas invenciones, como la versión de don Quijote de «La muerte de Durandarte», episodio en el que la tradición literaria idealista se deforma hasta lo grotesco. Por el contrario, el jardín representa el entorno ideal y los cambios psicológicos vividos por los personajes dedicados a la contemplación de la circunstancia humana, que Cervantes desarrolla cuando una pastora informa a don Quijote sobre una Arcadia fingida, refugio de los jóvenes nobles.

En el siguiente ensayo, «Los paisajes y escenarios fantaseados en la segunda parte de *El Quijote*», el profesor Finello analiza las diferencias entre la Primera y la Segunda parte de la obra y cómo se reflejan en los espacios y personajes; destaca la mayor impronta barroca de la segunda parte, que provoca una gran aparición de paisajes e imágenes artificiales en la estela del desengaño barroco. Según el autor, esta complejidad se anuncia en algunos de los episodios de la primera parte y, especialmente, en el drama que tiene lugar en la venta, episodio en el que los personajes se burlan de don Quijote y cuyo desorden y confusión anticipan el tono de la segunda parte. Señala, además, que el episodio del Caballero del Verde Gabán constituye una excepción dentro del segundo Quijote, un «oasis humanista en medio del confuso mundo de la España barroca». Para Finello, el mundo del *Quijote* trata el tema de la magia y el misterio que, si bien en la primera parte aparece a través del recurso del «encantador», en la segunda se expresa a través de la teatralidad, el engaño y la ambigüedad. De este modo, el paisaje natural de la primera parte se sustituye en la segunda por sonidos e imágenes artificiales, fruto de los juegos y trucos de personajes que exageran su respuesta ante las caballerías de don Quijote. Esto se relaciona también con las invenciones mecánicas promovidas por los Habsburgo y la nobleza española. Esta complejidad se analiza a través de los escenarios grotescos de la segunda parte, con especial atención al de la cueva de Montesinos, así como en los capítulos inusualmente visuales y ruidosos protagonizados por los duques.

«*La Galatea* y *El pastor de Fílida* en el ámbito teórico» profundiza en las relaciones entre Cervantes y Gálvez de Montalvo, así como en sus respectivos enfoques de la novela pastoril, al tiempo que se aborda la problemática entre la

teoría y la práctica del género. Este último tema sirve de nexo de unión con el siguiente ensayo, «La novela pastoril entre la temática y la teoría», donde se profundiza en esta problemática y en la defensa del género llevada a cabo por sus autores. En el primero de estos ensayos, Finello indaga en el enfoque que adoptan conjuntamente Cervantes y Gálvez de Montalvo ante un género caracterizado fundamentalmente por la falta de verosimilitud y la utilización de lo pastoril como medio para comunicarse con amigos y personas próximas. Posteriormente, analiza con más detalle la obra de Gálvez de Montalvo concluyendo que realiza una significativa contribución al subgénero pastoril «salonesco». En «La novela pastoril entre la temática y la teoría» señala los elementos fundamentales de este género, cómo los autores enfocan la falta de justificación teórica que este sufre y resalta la importancia de la corte como centro de estabilidad que acerca la novela a la actualidad de la época.

Por otra parte, en «Lope, *Arcadia* y sus ámbitos literarios», el profesor Finello realiza un análisis de *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega y de cómo se reflejan en esta los rasgos fundamentales del género en la época, deteniéndose especialmente en el elemento cortesano y la verosimilitud. Para ello, profundiza en la vinculación de la Arcadia con Alba de Tormes, villa dotada de una vida cortesana pintada por Lope siguiendo el modelo de la Arcadia mítica, para estudiar a continuación el tratamiento del tema amoroso en la obra. Por último, en cuanto a la verosimilitud, Lope aprovecha el lugar intermedio que ocupaba la novela pastoril en el debate sobre la verdad poética del siglo XVI para extender la máscara e incluir a sus lectores y a personas conocidas dentro de la propia ficción.

Seguidamente, en «La égloga dramática hacia la comedia nueva: autonomía e integración de los ámbitos literarios», se realiza un recorrido de la evolución de la égloga dramática desde Juan del Encina hasta la *comedia nueva* de Lope de Vega, que resalta los títulos más importantes, junto con sus aportaciones, variaciones e innovaciones. En este género de la égloga dramática se profundiza en el ensayo que cierra el libro, «La égloga y el entorno novelesco». En el primero de estos ensayos, Finello señala cómo la égloga va progresando desde el teatro elemental al espacio teatral rústico, hasta llegar a la complejidad y madurez de la comedia barroca, con complicados escenarios, múltiples tramas y personajes reales y mitológicos. En estas transformaciones, fundamentales para la evolución del género pastoril, se subraya especialmente la importancia clave en este proceso del ambiente cortesano. En el segundo ensayo, tras unos breves pero acertados preliminares sobre la relevancia del papel de la égloga en la novela de tema bucólico, se analiza la interrelación entre estos dos géneros —y la función que ocupa la égloga— en la obra de Lope de Vega y Cervantes, lo que pone de manifiesto el hibridismo de la novela pastoril.

A lo largo de todos estos capítulos, el profesor Finello insiste especialmente en el ámbito socio-cultural de la época y su relación con lo pastoril, el cual pasa del género humilde de la tradición clásica a convertirse en un género más elevado, entre otros motivos, por su recurso de la máscara y de los cortesanos

disfrazados de pastores, al tiempo que estos se sienten más atraídos por la lectura de un género cada vez más suyo. A lo largo de la monografía abundan, además, los ejemplos de textos pastoriles procedentes no solo de autores canónicos, sino también de autores menos conocidos. Esta reflexión otorga un carácter más general y abarcador a las conclusiones del propio autor.

Para concluir, se trata de una obra altamente recomendable para el lector interesado en la literatura áurea e imprescindible para los estudiosos de lo pastoril, cuyas claves en torno al concepto del espacio son muy acertadamente exploradas en este libro.

CC BY

Ana Zúñiga Lacruz
Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina
Kassel: Reichenberger, 2015, vol. I. XIII + 1-532 p.; vol. II. 533-1137 p. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 124.
ISBN 978-3-944244-41-9

Antonio Cortijo Ocaña
amcortijo@aim.com
University of California

Es difícil ofrecer un resumen cabal de esta magnífica obra, basada en la que, con el mismo título, se presentó en la Universidad de Navarra como Tesis Doctoral, dirigida por Miguel Zugasti, y obtuvo el Premio TC/12 Consolider a la mejor tesis doctoral del 2014. Como la misma autora indica, el libro «pretende llenar el vacío en las investigaciones de diversas disciplinas respecto a la presencia de la mujer en puestos de poder a lo largo de los siglos» (IX). Si hasta la fecha se había trabajado sobre el poder y autoridad ejercidos por las figuras del rey y valido en la comedia áurea, quedaba rellenar el hueco (de importancia) de lo tocante a las «figuras femeninas poderosas» en dicho género. En aras a realizar esta tarea, Zúñiga delimita primero el corpus de obras donde aparecen estos personajes, cataloga la figura de acuerdo a criterios literarios, históricos y morales (de preferencia), profundiza en sus dimensiones política y humana, define sus diferentes retratos según su condición regia y analiza sus rasgos básicos en función de los diferentes géneros teatrales.

Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina analiza 305 obras teatrales escritas en español desde finales del siglo XV hasta principios del XVIII, en las que aparecen 240 figuras poderosas femeninas (220 reinas y 20 princesas e infantas). Se han clasificado todas en tres grandes apartados, precedidos de una introducción en la que se reflexiona sobre el concepto de autoridad y poder, sobre la visión que en esa época se tenía de la mujer y, más en concreto, de la figura reinante femenina. Sólo teniendo en cuenta estas realidades puede atisbarse la dimensión sociopolítica de las obras y las cuestiones y tópicos históricos, sociales y literarios a los que recurre cada dramaturgo.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.280

El primer gran apartado del trabajo, correspondiente al primer volumen, es el de «Clasificación tipológica», que aborda los personajes estudiados atendiendo a su naturaleza y a los rasgos característicos por los que destacan. Se han combinado, por tanto, varios criterios: temporales, literarios, geográficos, religiosos y morales. Así quedan agrupadas las reinas desde el punto de vista tipológico: mitológicas y mítico-legendarias, históricas (de la Historia Antigua, emperatrices de Bizancio, de Europa y de España), santas, bíblicas, reinas ideadas y, finalmente, herederas y futuras consortes.

En el segundo apartado, ya en el siguiente volumen, «La imagen de la reina: proyección, cualidades y atributos», se analizan los rasgos recurrentes de la reina, el ambiente en que se mueve, cómo desarrolla su personalidad y el modo en que ejerce el poder según su puesto político. Se incluyen algunas reflexiones sobre el patrón retórico-estilístico, el vestuario, el juego de máscaras o la disposición escénica, cargada de connotaciones simbólicas.

El tercer y último apartado, «La reina según géneros», traza un perfil de estas figuras de la realeza de acuerdo a los géneros teatrales implicados: cada reina se asocia con determinados atributos que responden a los límites propios de los diferentes marcos genéricos (tragedia, auto sacramental, etc.).

Tras una síntesis de los rasgos esenciales de cada tipo de reina y unas conclusiones que subrayan los aspectos más importantes y destacados de este personaje, se presenta una tabla donde se recogen, por orden alfabético, las figuras examinadas y las obras en las que intervienen, así como unos esquemas sinópticos que resumen los principales elementos analizados.

Aunque la autora resalta la variedad y diversidad del personaje de la mujer poderosa en el teatro áureo (que hace difícil su reducción, por ende, a brochazos gruesos sintéticos), ello no le impide descubrir «rasgos básicos que tienden a repetirse y ámbitos recurrentes donde interactúa la reina que permiten configurar retratos paradigmáticos de ella» (XIII). Es cierto que gran parte de los rasgos con que se caracteriza a este personaje se ajustan «a las pautas marcadas por los tratados y repertorios medievales y auriseculares que reflexionan acerca de las características que ha de poseer un buen monarca», junto a defectos y características consustanciales a su género (1037). Pero se muestran con perfil bastante propio y particular los tipos de gobernante ideal o déspota, la consorte consejera, la regente preocupada por los derechos sucesorios de su hijo o la esposa enrabietada por los devaneos amorosos de su marido. «A través de estos personajes tipo, los dramaturgos del Siglo de Oro reflexionan acerca de la mujer y de sus dotes para el poder, presentando desde diversas perspectivas las particularidades del ejercicio del gobierno femenino» (*ibid.*). Como concluye la autora en su excelente trabajo, todos estos tipos de figuras de reinas, positivos y negativos, varoniles o femeninos, ideados o históricos, forman parte de un vastísimo corpus dramático que plantea, a través de una gran diversidad de géneros, asuntos candentes tales como el ejercicio del poder por parte de la mujer, el tiranicidio llevado a cabo por la reina, el abuso de poder de la soberana, la oposición entre el poder

del amor y el poder político, el modelo de monarca encarnado en una mujer o las retiencias del acceso de esta a puestos de responsabilidad. De esta manera se evidencia que la mujer y su presencia en el poder fueron asuntos tratados, reflexionados y reflejados en la época áurea (1039).

No queremos concluir sin dejar de mencionar los utilísimos anexos en que se estudian varios aspectos referentes a la catalogación de figuras de reinas y entre los que destacamos la «Tabla de reinas, herederas y futuras consortes», de enorme acierto. El esfuerzo involucrado en un estudio de la magnitud de este, la exhaustividad con la que se trata la materia, el fino y ponderado análisis de los mil recovecos en que se presenta la figura de la monarca poderosa y la utilidad que representa todo ello para el estudioso de los Siglos de Oro hacen de *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina* un análisis magistral para entender un aspecto esencial de dicha época: la representación de la mujer y el poder.

CC BY

Juan Coloma
(edición de Pedro M. Cátedra y Javier Burguillo, con la colaboración de Laura Mier)
Década de la Pasión. Cántico de la Resurrección
Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2015, 528 p.
ISBN 978-84-941708-7-4

Lara Vilà
Universitat de Girona
lara.vila@udg.edu

Estudiar la obra de Juan Coloma (*ca.* 1521/25-1586) desde la centralidad de su obra mayor, la *Década de la Pasión* y el *Cántico de la Resurrección* (Cagliari, 1576), supone adentrarse en los problemas de la escritura y la lectura de literatura religiosa en un contexto tan complejo y apasionante como es la segunda mitad del siglo XVI. La edición del poema del que fuera Virrey de Cerdeña y Conde de Elda restituye un vacío importante en el *corpus* de los textos agrupados bajo el marbete de épica sacra, pues épico es ante todo el aliento con que don Juan lo concibió. Pero sobre todo, y en puridad lo más destacado del presente trabajo, nos proporciona una atalaya desde la que atisbar los ensayos vacilantes del género y la renovación de la poesía pasional castellana bajo el influjo de las corrientes italianizantes, roturadas por el autor en más juveniles años. Debe su importancia la *Década* a su naturaleza experimental, al hecho de ser «una renovada Pasión en romance» (103). Coloma bebe de la épica cristiana neolatina y de los esquemas meditativos transformados en la modernidad a la vez que permea de petrarquismo la literatura religiosa castellana de su época. Pero escribe en el marco de una vigilancia celosa y estrecha de la poesía bíblica, instigada por el temor contrarreformista al poder de las letras, cual si fueran estas ponzoña para el alma.

Desplegando la elegancia y esmero habituales de las publicaciones del SEMYR, la edición se basa en el testimonio de Cagliari (1576) y se acompaña de unas notas profusas y prolijas que detallan aspectos relativos a la identificación de fuentes y de pasajes bíblicos, amén de cuestiones contextuales más generales. El texto incorpora la serie de grabados presente en algunos testimonios, en los

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.282

lugares donde se sitúan en la mayoría de ellos. Para dar cuenta cabal de las implicaciones estéticas del poema y de las preocupaciones del autor por ajustarse a la ortodoxia (pues no se explica lo primero sin tener en cuenta lo segundo), el volumen ofrece, en apéndice, la lírica incluida en el *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, 1554), seguida de otras piezas de presumible atribución recogidas de otros testimonios. Se incluye también el epistolario del autor con don Juan de Zúñiga, embajador español en Roma, a lo largo de los seis años que preceden a la publicación del poema (1570-1576) y que coinciden con el inicio del virreinato en Cerdeña, donde la obra vio la luz. La presencia de los poemas profanos de la etapa de juventud de Coloma es un apoyo inestimable para iluminar la tarea renovadora emprendida en la *Década* al arrimo de la lírica italiana y garcilasiana. La compilación epistolar, hasta ahora desconocida, permite reconstruir el tortuoso proceso editorial que conoció la obra y el empeño personal de su autor por controlar hasta el más mínimo detalle el fruto de una actividad, la poética, en absoluto percibida como inocente. Es, por tanto, material de gran interés y pertinencia con que los editores nos obsequian para una mejor comprensión de la personalidad literaria del poeta y de su obra en el contexto de la literatura sacra española y la cultura europea de la segunda mitad de siglo. Permite, por otra parte, allegar retales de la vida en Cerdeña durante aquellos años y, más interesante aún, aspectos de la política exterior de la Monarquía Hispánica en la lucha en el Mediterráneo contra el imperio otomano durante los años que anteceden y siguen a la batalla de Lepanto (1571).

Preceden al *corpus* editado dos estudios de Pedro Cátedra y unas notas de Javier Burguillo. Enmarca el primero el análisis del proceso editorial de la obra atendiendo al examen material del testimonio de Cagliari y a los escrúpulos del autor ante el problema de la literatura religiosa. Se ocupa el segundo de la escritura del poema desde presuposiciones genéricas con particular atención a las decisiones estéticas adoptadas por Coloma. Complementa el capítulo de Burguillo a los dos primeros pues, con la atención centrada en la lírica profana de juventud, pondera el carácter central de la *Década* en la obra de Juan Coloma y atisba, al petrarquesco modo, estas primeras piezas líricas como antesala y preparación de la obra grave y devota de la madurez. Se percibe en estas tres aportaciones, que se traban entre ellas con coherencia y oportunidad, un interés por explicar de forma comprensiva la novedad de una propuesta poética experimental como es la *Década de la Pasión* sobre el telón de fondo cultural y literario de la época.

Se dedica así el primer capítulo de este bloque preliminar —«Juan Coloma y su *Década*. Edición y difusión»— al estudio de los aspectos formales de la príncipe y a dilucidar la personalísima naturaleza de la edición de Cagliari, para lo que el profesor Cátedra se auxilia de algunos apuntes biográficos. Se revisa la etapa de juventud en la corte del Emperador, como representante de la segunda generación petrarquista, y se nota su cercanía al entorno de la regente, la infanta Doña María, posiblemente una de las razones que explican su falta de precedencia política. Se sumaría a esta, quizá, otra de índole más personal, pues podría

ser que el gusto por una vida alejada de la corte hubiera pesado en su ánimo. Podrían atestiguarlo los años transcurridos en el castillo de Alicante desde 1561, merced concedida por sus servicios a la Corona, hasta la llegada del poeta a Cerdeña en 1570. De la dureza del virreinato da fe el intercambio epistolar de Coloma con don Juan de Zúñiga, repleto de noticias de naturaleza política y militar y fuente para seguir la andadura de la *Década* hacia las prensas, en lo que deviene una muestra de cómo el de Elda es ejemplo conspicuo del cortesano que cultiva las letras y se desvela en el cumplimiento de su tarea política y militar.

A través de una detallada descripción del impreso de Cagliari, basada en trece de los dieciséis ejemplares reseñados, nos percatamos del celo del autor por ofrecer una obra distinta, sin olvidar hasta qué punto este empeño, fruto quizá de un contexto literario que había visto transformarse el ámbito de la escritura y la lectura poéticas, no está exento de lo que se califica de «censura preventiva» (33). Se deduce lo primero de las variaciones en la colocación de los grabados intercalados en algunos ejemplares (once en total, uno por cada libro de la *Década* más el que acompaña el *Cántico de la Resurrección*) y la total ausencia de ellos en otros. Esta aparente incuria sorprende sobremanera dado el esmero de Coloma en todo lo concerniente a la publicación de su *Década*, lo que apuntaría al carácter prescindible de la serie ilustrada y, en consecuencia, «al deseo de renovación del poema pasional tradicional de raigambre medieval» (32), que le llevaría a suprimir las ilustraciones habituales en este tipo de textos. Los escrúpulos de Coloma por proteger su poema de los recelos de que es víctima la poesía bíblica (y, quizá, para alejar de sí las sospechas que despierta el que abandona quehaceres más graves para dedicarse a la poesía) explican las modificaciones que sufre el texto una vez impreso y la incorporación de un conjunto extraordinario de aprobaciones y censuras, con el consiguiente retraso de la salida de la obra.

El siguiente estudio —«Contexto y escritura de la *Década de la Pasión*»— se centra en la naturaleza experimental del poema mayor de Coloma, cuya redacción posiblemente se prolongara a lo largo de diez años. Destaca una lectura desde una perspectiva autorial imbuida de petrarquismo, cuya impronta habría buscado trasladar al ámbito de la poesía religiosa. Dice así en la dedicatoria a Doña María que «[…]me vino muchas vezes a la memoria el tiempo de mi juventud, que gasté en leer y escribir de las cosas que suele llevar aquella edad; y porque me pareció que reconocía mal mi talento, cualquier que sea, si no diese parte dél a quien me la dio, pues se le debe el todo, prové a escribir la presente obra de su sagrada Passión […]» (*A la S. C*ᴱᴬ*. R. M. La Emperatriz, Nuestra Señora,* p. 125). El intento de Coloma debe enmarcarse en la épica sacra en vulgar, del que es una de las primeras muestras en España. La presente edición tiene por tanto un valor inestimable, pues en la década de 1560, cuando debió de escribirse la obra, tanto la épica como la poesía religiosa en España exploran nuevos caminos. El uso por parte del poeta de un verso del todo inhabitual en el marco épico, la *tercia rima*, es la muestra más palpable de la naturaleza todavía vacilante de la propuesta de Coloma y de su preocupación estilística pues, como explica

a Doña María en la dedicatoria, lo ha elegido por su gravedad y por la temática pasional de la obra: «el verso más grave de los de la lengua vulgar y más capaz de cualquier grave materia» (*ibid.*). Pero lo interesante de la *Década* es el hecho de que, aunque se inspira en la poesía épica neolatina y épicas son sus aspiraciones, está motivada por su deseo de renovar la poesía pasional castellana, lo que explica su proximidad a la tradición meditativa medieval. El de Coloma deviene, así, un «ensayo solitario» (62), original, tras el que late una sólida y consciente voluntad creadora.

Así, el petrarquesco empeño de Coloma no habría fructificado sin la compañía fundamental de dos autores: Marco Girolamo Vida, que se convertirá en su referente retórico y poético, y Luis de Granada, de cuyo *Libro de la oración y meditación* (1554) adoptará el estilo contemplativo. Son de destacar las consideraciones a propósito de la dependencia del modelo contemplativo luisiano en la doble Pasión (de Cristo y María), la *compassio Mariae* y los plantos de San Juan y la Magdalena, en los últimos libros del poema. A su vez, es de gran interés la panorámica de la presencia del vate cremonense en la literatura española. Lo que no es poco, teniendo en cuenta que la *Christias* (1535) no solo es el poema heroico cristiano de mayor fortuna de la Europa moderna sino, sobre todo, el testimonio más célebre de una inquietud a la par poética y moral (como es la conciliación del virgilianismo poético y la materia sacra) que arranca con los poemas bíblicos de la Clasicidad tardía. El interés de la propuesta vidiana en España se sigue a través de su presencia en bibliotecas privadas de la época (caso de la de Felipe II) y la traducción del humanista Juan Martín Cordero (1554), cuya fortuna se vería truncada al ser incluida en el Índice de Valdés (1559). Complementa esta panorámica un análisis del uso más que cercano de la *Christias* en la *Década de la Pasión*. Uso, o «saqueo» en palabras de Pedro Cátedra, que se plantea como una forma de «traducción», al arrimo de la ensayada por nuestro autor en sus traslaciones anteriores, y desarrollo del «desplazamiento hermenéutico» del texto de Cordero: «Desde tal perspectiva, podríamos considerar el trabajo de Juan Martín Cordero como un ensayo de renovación del popular y medievalizante poema pasional, parejo al que arrostrará Juan Coloma años después desde otros referentes espirituales y poéticos, lejos de Erasmo e imbuido de espíritu contrarreformista» (76). Concluye este segundo estudio con el comento y análisis de diversos pasajes del poema que demuestran la influencia manifiesta de Vida y fray Luis (en la que entreteje Coloma otras presencias) en un extenso cotejo de lugares paralelos que hace avanzar a los lectores por los diez libros de la *Década* iluminando su escritura (66-103).

Se propone el tercer apartado preliminar («Notas sobre Juan Coloma en el *Cancionero general de obras nuevas* y otros poemas sueltos») como complemento de la lectura de la poesía religiosa del autor y nota prologal a la edición de las piezas líricas incluidas en los apéndices del volumen. La poesía profana de Coloma, compuesta entre 1540 y 1560, da sus primeros pasos dentro de la tradición castellana para abrirse después a la inspiración italiana. Permite pues entender y

contextualizar las motivaciones estéticas del autor en su empeño reformador de la poesía pasional apuntadas en los dos capítulos anteriores. Tras algunas referencias generales sobre el *Cancionero*, Javier Burguillo se detiene en el inventario del *corpus*, empezando por las traducciones. Es la primera del *Triumphus Mortis* de Petrarca, incluida en la sección de metros castellanos, que sirve para dar cuenta de su italianismo posterior. Ya en la sección de obras italianizantes cabe hablar de su particular versión de la *Historia de Orfeo*, inspirada en Ovidio y que el autor califica de «segundo acercamiento al mundo de la traducción y amplificación de textos ajenos» (113). Se cierra esta nota con la mención de una Égloga de tres pastores de garcilasianos ecos, un capítulo en tercetos y una veintena larga de sonetos amorosos, a los que se añadirán otros siete poemas de atribución posible.

En definitiva, no podemos más que celebrar la llegada a las prensas del que ha sido un proyecto largamente trabajado y no menos esperado. Editar la *Década de la Pasión*, un poema que tantea una nueva escritura épica como vía para transformar la literatura pasional castellana, contribuye de forma inestimable al conocimiento de la poesía religiosa del Quinientos y es un capítulo obligado para el estudio general que todavía aguarda nuestra épica sacra. Su análisis permite además reconstruir una propuesta de naturaleza grave y devota en un contexto de severa inquietud por la difusión en vulgar de las Escrituras, que obligó a su autor a acomodar su anhelo modernizador a una ortodoxia cada vez más rigurosa. Atendiendo a los desvelos de Juan Coloma para publicar su poema de los últimos días de la vida de Cristo en lengua castellana, el volumen que el lector tiene en sus manos auspicia en última instancia una reflexión sobre la escritura y la lectura en la Europa contrarreformista y sobre la supuesta peligrosidad moral de la poesía.

CC BY

Alain Hugon y Alexandra Merle (eds.)
Soulèvements, révoltes, révolutions dans l'empire des Habsbourg d'Espagne, XVIe-XVIIe siècle
Madrid, Casa de Velázquez, 2016, 362 p.
ISBN 978-84-9096-055-4

Mathilde Albisson
Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (CRES – LECEMO)
mathilde.albisson@sorbonne-nouvelle.fr

Esta esmerada publicación de la Casa de Velázquez, fruto de un ciclo de seminarios organizados en 2013, constituye una valiosa aportación al campo de la historia política de la época moderna. Gracias a vías metodológicas renovadas y planteamientos inéditos, este libro arroja nueva luz sobre acontecimientos que han sido bastante estudiados por la historiografía: los intentos de ruptura con el orden político ocurridos en el imperio de los Habsburgo, desde el reino de Carlos V hasta el de Carlos II. Ahora bien, si los temas no son nuevos sí lo es el enfoque que adoptan las contribuciones de esta publicación, reunidas por Alain Hugon y Alexandra Merle. Este volumen se propone escribir una página de la historia de las rebeliones mediante una perspectiva cultural, esto es, relatar la historia de unos acontecimientos políticos a través de sus producciones culturales (textos, imágenes, discursos, escenificación, ceremonias, etc.).

Como señalan los directores de la publicación en las páginas preliminares, la tríada propuesta en el título —sublevaciones, rebeliones, revoluciones— no agota la variedad de aquellos fenómenos de ruptura política que comparten el anhelo de imponer un cambio en el orden político vigente, bien con la instauración de un sistema de nuevo cuño, bien con la vuelta a un estado anterior, a un pasado mítico en el que se respetaban las libertades y los fueros.

La capacidad de estos movimientos de rebelión de desarrollar, mediante producciones culturales, una argumentación política en torno a las reivindicaciones y unas estructuras de legitimación del sublevamiento constituye el hilo conductor de los trabajos reunidos en este volumen. No todas las rebeliones del

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.277

periodo están representadas (faltan las del Milanesado, Cerdeña, Andalucía y las Comunidades) y algunas están más presentes que otras, pues el propósito de este libro no ha sido el de escribir la historia exhaustiva de las rebeliones en el imperio hispánico sino el de comprobar fenómenos recurrentes en el uso de productos culturales, fenómenos que sintetizan Alain Hugon y Alexandra Merle en las páginas de conclusiones que cierran esta publicación.

Los 15 artículos de los que consta el libro —diez de ellos en castellano, los restantes en francés— están organizados en cuatro bloques temáticos. El primero está dedicado a las fuentes, soportes y medios que vehiculaban ciertos códigos y presupuestos que rebeldes y autoridades usaban o recusaban (fuentes judiciarias, pasquines, producciones efímeras, correspondencias, etc.). Los artículos que conforman el segundo bloque estudian las «herramientas de la política», es decir, las modalidades de redacción de la información, así como los canales empleados para su difusión y transmisión. En el tercer grupo se recoge une serie de estudios sobre los rituales y ceremoniales comunitarios que constituyeron elementos clave para la adquisición y conservación de la legitimidad política. Los autores atienden tanto a su uso como a los intentos de eliminación por parte de las fuerzas contrarias. El último bloque lo integran trabajos sobre la circulación de los modelos políticos y la manera en que las ideas y nociones se reutilizaban y transformaban según las necesidades políticas del momento. Con estos artículos finales se comprueba que la recuperación de modelos de una rebelión para aplicarlos a otra no excluía la producción de innovaciones, voluntarias o no, en el seno de dichos modelos.

El primer grupo se abre con un estudio de Manfredi Merluzzi sobre la representación identitaria de los insurrectos pizarristas en la rebelión que tuvo lugar en el Perú entre 1543 y 1548, contra las ordenanzas de Carlos V. El autor observa cómo se va transformando tal representación mediante un análisis del léxico empleado en diferentes actos de comunicación (textos oficiales, correspondencia, actos públicos, crónicas, etc.). Merluzzi hace hincapié en el esfuerzo constante de los insurgentes por legitimar su acción y fundar jurídicamente en cada etapa sus pretensiones, apelando a un principio o una institución del sistema jurídico vigente. Este estudio deja perfectamente claro el paso progresivo de las declaraciones iniciales de fidelidad de unos súbditos que apelan al «rey justiciero», hacia la ruptura con el orden jurídico y la incriminación de la propia corona.

En el siguiente artículo Michèle Guillemont analiza los acontecimientos ocurridos en Paraguay en 1649, nacidos del enfrentamiento entre el obispo de Asunción, los jesuitas y el cabildo asunceno, que apoyó alternativamente al obispo y a la Compañía de Jesús. Tras una minuciosa restitución cronológica de los sucesos, la investigadora se centra en las acusaciones de usurpación de la autoridad civil que emanaron de los dos bandos. Mientras que los escritos defensorios del obispo intentaban acreditar que nunca se levantó contra la autoridad del virrey, la producción documental jesuita aludía en cambio al fomento de una rebelión por parte del prelado. Guillemont termina examinando la posición que

frente a los sucesos asuncenos adoptaron, por un lado, el poder virreinal y, por otro, la metrópoli, que optó por acallar la contienda ordenando la recogida de los escritos en que las partes se agraviaban. La autora presta especial atención a la «batalla documental» que corrió pareja a la lucha política, en la cual se percibe la importancia del documento a la vez como arma que atiza la contienda y como elemento legitimador.

Jesús Gascón Pérez estudia un corpus de pasquines y panfletos que circularon con motivo de la rebelión de 1591 en el reino de Aragón. El autor contrasta la visión que ofrecen los textos apologéticos escritos después de la sublevación, que alababan la inquebrantable fidelidad de los aragoneses, rehusando el marbete de 'rebelión', con la realidad representada en esos textos propagandísticos de los que se valió la oposición política aragonesa para denunciar una praxis de gobierno que no respetaba el ordenamiento foral y para defender su derecho de resistencia ante un monarca 'tiránico'. Esta rebelión, como observa acertadamente el investigador, distó de ser un acontecimiento inconexo. Por un lado, señala la existencia continuada en Aragón de una corriente de pensamiento político que en algunos momentos llegó a estructurar movimientos de resistencia, de los cuales el de 1591 fue el que mayor relevancia tuvo.

El primer bloque se cierra con un artículo de Mathias Ledroit que revisa las posiciones historiográficas que consideran las matanzas acaecidas en Barcelona como el punto de arranque de la revuelta de 1640. Sin minimizar este suceso, el estudioso reconsidera las repercusiones que tuvo el bombardeo de Perpiñán en el proceso que llevó a la desunión entre la monarquía y las instituciones catalanas. En primer lugar, reconstruye el contexto en el que se produjo el bombardeo de la ciudad, marcado por la hostilidad entre catalanes y militares. Fijándose en el periodo comprendido entre las últimas tentativas de restauración del orden y la invasión de Cataluña, el autor ahonda en la reacción del gobierno real y de las instituciones catalanas, que recelaban que el bombardeo formase parte de una estrategia destinada a conquistar Cataluña. Ledroit dedica la última parte del artículo a estudiar cómo, unos meses antes de la ruptura definitiva, los propagandistas del *Consell de Cent* integraron en sus manifiestos el bombardeo de Perpiñán, convertido en el «símbolo de la tiránica barbarie», para justificar la guerra de resistencia contra Felipe IV.

Sin abandonar el campo de las rebeliones, Francesco Benigno realiza una acertada crítica de tres modelos que considera inválidos para interpretar la comunicación política de la Primera Edad Moderna, contraponiéndolos con la realidad social de la Sicilia del siglo XVII. Además de señalar la existencia de un grupo poderoso de nobles que participaba activamente en la comunicación política, el investigador resalta el papel de primera línea desempeñado por las capas populares en las rebeliones de Palermo de 1647 y de Mesina de 1674. El ejemplo de la politizada sociedad siciliana le sirve a Benigno para demostrar que participación, comunicación y movilización políticas no fueron una prerrogativa exclusiva del rey ni de un estamento único.

En su contribución, Juan Carlos D'Amico aborda los medios de comunicación y difusión de las reivindicaciones en la revuelta napolitana de 1547. Las motivaciones religiosas de la rebelión muy pronto dieron paso a una meta política: la destitución del virrey, que había mermado el poder de la nobleza y del gobierno local. Tras señalar esta doble vertiente de los motivos de los insurgentes, D'Amico destaca la función desempeñada en la sublevación por la comunicación escrita y oral así como la relevancia de los carteles en la justificación de la rebelión y en el intento de propagarla. A través de un minucioso estudio de la correspondencia conservada en el Archivo de Simancas, el autor dilucida las estrategias empleadas por el virrey para impedir la circulación de las ideas subversivas en el espacio público del reino y en la corte de Carlos V.

Joana Fraga y Joan-Lluís Palos ofrecen un estudio comparado de la producción de imágenes que generaron tres sublevamientos ocurridos en los años 1640 en Cataluña, Portugal y Nápoles. La capacidad de movilización limitada del texto impreso explica la necesidad que tuvieron los insurrectos de crear imágenes para llegar a las sensibilidades y suscitar adhesiones. Una parte de este estudio está dedicada a la construcción visual de liderazgos alternativos al del monarca español, subordinada a la búsqueda de una figura capaz de galvanizar las aspiraciones y la reverencia de los insurrectos. Las autoridades españolas, conscientes del poder de esas imágenes, emprendieron su recogida, destrucción e incluso su compra, lo que explica en parte el carácter fragmentario del corpus visual conservado.

Julie Versele emprende el estudio de las vías de transmisión de las ideas subversivas durante la rebelión de los Países Bajos. Tras recordar los fundamentos político-religiosos de la revuelta, la autora se fija en una serie de documentos que divide en función de su contenido y del público al que se dirigían. Atiende primero a los soportes de la argumentación teórica y jurídica de la revuelta, pasando después a investigar los modos de difusión de las ideas subversivas entre un público más popular y completa esta parte con la reproducción y el comentario de una serie de caricaturas y alegorías. Hace también una breve pero sugestiva incursión en la cuestión de los impresores de textos sediciosos, entre los cuales figuraba el célebre tipógrafo Plantino. Se centra por último en los intentos de las autoridades para poner coto a la corriente de ideas de los insurrectos, como la extensión de la vigilancia de la imprenta y del comercio del libro o el recurso a una contra-propaganda.

Héloïse Hermant se acerca a la rebelión de los Barretines (1687-1690) a través de los libelos, manifiestos y pasquines de los insurrectos. Subraya la dificultad que supone la reconstrucción de esta producción textual, por tratarse de textos efímeros, que no fueron pensados para ser conservados. La estudiosa identifica los momentos de gran florecimiento escritural, que se corresponden con los momentos de mayor tensión y con acontecimientos precisos. De hecho, la autora entiende que esta literatura de combate siempre funcionó en ósmosis y no en oposición con las acciones de los insurgentes. Insiste también en la rela-

ción de intertextualidad que vinculaba los textos de los Barretines entre sí y en su conexión con los documentos que procedían de las instituciones reales y barcelonesas, con los que dialogaban.

Inaugura el tercer bloque la contribución de Ida Mauro, dedicada al estudio del sistema ceremonial orquestado por el conde de Oñate en el virreinato de Nápoles. La autora describe las diferentes estrategias empleadas por el virrey después de la rebelión de 1647 para transmitir una imagen de firmeza de la monarquía restaurada: control de las ceremonias urbanas, militarización de la ciudad, ostentación de los símbolos regios, teatralización de la justicia, orquestación del carnaval, reglamentación de las fiestas. El conde de Oñate logró así monopolizar el espacio urbano y disciplinar lo que había constituido el escenario de la revuelta.

Rafael Valladares nos brinda un curioso caso de manipulación política. Coteja dos versiones manuscritas de la relación del carnaval de Lisboa de 1666, para las que propone una interpretación distinta de la del profesor Fernando Bouza, empezando por dudar de que los hechos referidos en ambos textos correspondan a un carnaval e incluso ocurrieran de verdad. Considera que esta fiesta, verdadera o literaria, además de celebrar la victoria de los Braganza sobre Felipe IV, formaba parte del programa de exaltación del régimen bragancista y de legitimación política de Alfonso VI. Al final del artículo, Valladares ofrece la transcripción de ambas versiones.

El último artículo del tercer bloque está dedicado a la propaganda de los exiliados filipistas de la Guerra de Cataluña, refugiados en Madrid entre los años 1640 y 1652. Diana Carrió-Invernizzi investiga la manera en que este grupo se organizó para conseguir ayudas y cómo llegó a movilizarse para ganar influencia ampliando los espacios de representación de su comunidad en la villa. La autora se detiene en dos ejemplos significativos: el Hospital de los Aragoneses y el monasterio de los monjes expulsados de Montserrat. Ubica esas iniciativas, en las que se aprecia una clara conciencia de grupo, en el debate político iniciado en los años cuarenta en torno a la integración territorial en la monarquía y a la mayor o menor participación que debían tener los catalanes y los portugueses en los Consejos de la monarquía.

Manuel Herrero Sánchez centra su atención en el peso político de las ciudades en la Monarquía hispánica, haciendo hincapié en el papel fundamental que desempeñaron en el mantenimiento del sistema imperial. Pese a los episodios revolucionarios que protagonizaron, las ciudades trabaron formas de colaboración con el rey que vinculaban sus intereses al de la política del imperio. La garantía de un amplio margen de autonomía explica la relativa estabilidad social de esta «monarquía de ciudades» dispersas. Rebatiendo la posición historiográfica que defiende un profundo antagonismo entre Monarquía hispánica y repúblicas, el autor considera que aquellos acontecimientos revolucionarios fueron motivados en gran medida por las erosiones del consenso entre la Monarquía y las ciudades y se resolvieron siempre mediante una reactualización del pacto. En base a esta

constatación, concluye que el modelo de repúblicas urbanas no fue una mera alternativa al sistema monárquico sino la vía que aparecía como la más adecuada para resolver el conflicto.

Joaquím Albareda relaciona tres episodios de insurrección, basándose en la concepción política que compartían los rebeldes: la defensa del constitucionalismo catalán. En la revuelta de los Barretines, detecta la existencia inequívoca de una política en pro del «bien público», en la cual el *hombre común* participaba mediante la reivindicación y la negociación apelando a las Constituciones catalanas. Albareda sostiene que el constitucionalismo catalán fue uno de los aspectos fundamentales de la oposición a Felipe V, que entró en liza en la contienda de 1705, en la medida en que chocaba con el proyecto filipista. En los últimos años de la Guerra de Sucesión (1713-1714), que el autor califica de «momento republicano», fue cuando la defensa de las libertades plasmadas en las Constituciones pasó al primer plano y el discurso político evolucionó hacia posiciones republicanas. El abandono del bando austracista abrió paso a la opción de una república catalana, que no llegó a contar con suficiente respaldo.

El volumen se cierra con la contribución de Clizia Magoni que versa sobre la circulación y utilización del modelo político aragonés en la Europa moderna, que llegó a convertirse en un ejemplo de referencia en la literatura de combate y en argumento funcional en situaciones de conflicto que oponían los súbditos al poder real. La autora rastrea los orígenes de este modelo de gobierno y analiza una serie de textos que contribuyeron a vertebrar el mito de la constitución aragonesa. Menciona a este respecto el papel desempeñado por Alonso Pérez en su construcción y en su difusión en Europa. Esboza un interesante panorama de las variadas utilizaciones del ejemplo aragonés desde los tratados monarcómacos, pasando por el pensamiento político de los *Whigs* y de la Revolución francesa hasta el *Risorgimento* italiano. El estudio pone de manifiesto que el modelo aragonés encarnó un sistema de valores que se prestó a interpretaciones nuevas, enriqueciéndose cada vez de nuevos significados.

En suma, este volumen ofrece, gracias a vías metodológicas renovadas, una visión inédita de aquellos acontecimientos conflictivos que ponían en tela de juicio el orden político vigente en la Monarquía de los Habsburgo. En la actualidad varios equipos están trabajando desde estos nuevos enfoques metodológicos para leer las rebeliones a través de la iconografía, la escritura, la comunicación política y la circulación y difusión de la información y de los modelos políticos. Se trata de perspectivas prometedoras que seguramente nos deparen frutos sugerentes y originales como este libro.

CC BY

David A. Lines ed Eugenio Refini (eds.)
«Aristotele fatto volgare». Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento
Pisa, Edizioni ETS, 2014, 358 p.
ISBN 978-884674138-7

Michele Curnis
Universidad Carlos III de Madrid
mcurnis@inst.uc3m.es

«(1) Quando e perché i testi del corpus aristotelico iniziano ad essere tradotti in volgare? (2) Qual è la reazione dei contesti universitari alla 'volgarizzazione di Aristotele'? (3) In che termini questo processo si lega alla nascita e allo sviluppo di nuove comunità di lettori? (4) Quali contesti ed istituzioni favoriscono la diffusione della tradizione aristotelica in volgare? (5) Quali forme testuali vengono impiegate in tale processo di 'traduzione'?». Con questi cinque interrogativi Eugenio Refini presenta gli obbiettivi all'origine del progetto di un database ormai compiuto, il «Vernacular Aristotelianism in Renaissance Italy, c. 1400-1650» (VARI), realizzato dalla collaborazione tra Centre for the Study of the Renaissance della University of Warwick, Warburg Institute di Londra e Scuola Normale Superiore di Pisa, dal cui lavoro congiunto è fiorito anche il libro in questione, raccolta di dodici ricerche perfettamente corrispondenti alle questioni poste in apertura, già presentate nel corso di un convegno pisano del settembre 2012. Refini, Research fellow del progetto coordinato e diretto da David A. Lines, limita il proprio intervento all'illustrazione del lavoro svolto («Per un database dell'aristotelismo volgare in Italia», pp. 201-205), soprattutto per puntualizzare l'accezione in cui il termine *traduzione* risulta chiave di ricerca sulla cultura aristotelica tra medioevo ed età moderna: «categoria ampia, volta ad includere la ricca tipologia di testi che testimoniano del variegato processo di diffusione ed interpretazione in lingua volgare delle opere di Aristotele. […] commenti, annotazioni, compendi e riscritture nate dall'incrocio di forme diverse» (p. 201).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.258

Il volume non è suddiviso in sezioni e i saggi si susseguono in un ordine che solo in parte coincide con quello cronologico relativo alle personalità e ai problemi testuali indagati, ma risulta molto chiara la prospettiva geografica: domina naturalmente il blocco relativo agli autori italiani, che concerne i primi sette contributi (Ciociola, Gentili, Andreoni, Bionda, Cotugno, Siekiera, Lines) e che si conclude con il resoconto dell'edificazione del database VARI (Refini). Seguono due ricerche sull'aristotelismo in Francia (Langer, Giacomotto-Charra) e due su quello spagnolo (Valero Moreno, Olmos). Giacomo Comiati ha svolto un lavoro di grandissima utilità nel redigere un *Indice dei nomi* e un *Indice dei manoscritti* (compresi tra le pp. 347-356).

Uno dei molti pregi del volume è la pluralità di prospettive da cui osservare il complesso fenomeno dell'aristotelismo, non solo in età moderna, ma anche contemporanea, come dimostra il primo saggio. Claudio Ciociola («L'Aristotele volgare di Concetto Marchesi», pp. 11-38) ripercorre infatti le vicende editoriali e accademiche collegate a uno dei primi e più importanti saggi di Marchesi, che aveva iniziato la sua carriera di studioso come medievista (*L'*Etica Nicomachea *nella tradizione latina Medievale. (Documenti ed Appunti)*, Messina, Libreria Editrice Trimarchi, 1904). Il pionieristico libro costituisce una sorta di antenato delle future - ma di parecchi decenni - indagini sulle traduzioni volgari di Aristotele, anche perché alcune intuizioni e conclusioni continuano a costituire la base (o almeno un presupposto) di ricerche di oggi. L'analitico studio di Ciociola si colloca assai felicemente in apertura del volume, anche perché ripropone alcune convinzioni di Marchesi che davvero hanno precorso la direzione degli studi successivi, come la seguente: «Occorre attraverso uno studio accurato dei volgarizzamenti pre-umanistici svelare la cultura letteraria e le condizioni ideali di un periodo che per la massima grandezza italica e per il gran nome di Dante tutti pretendono di conoscere senza che siasi ancora da tutti trovata una sufficiente giustificazione a tale pretesa» (come si legge a p. 31, dove Ciociola riporta significativi passaggi del saggio del 1904).

Uno dei contributi più puntuali del volume è quello di Sonia Gentili, tutto concentrato sui rapporti tra le fonti e le derivazioni dell'*Etica Nicomachea* nella versione di Taddeo Alderotti («L'edizione dell'*Etica* in volgare attribuita a Taddeo Alderotti: risultati e problemi aperti», pp. 39-59). La studiosa rimarca con questo saggio la validità del metodo di ricerca e le conclusioni cui era giunta nei suoi precedenti studi, soprattutto nell'importante monografia *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana* (Roma, Carocci, 2005), aggiungendo nuove argomentazioni e disamine testuali a confronto. Le posizioni di Gentili a proposito del volgarizzamento attribuito a Taddeo Alderotti si possono così riassumere: da un'antica epitome dell'*Etica Nicomachea* deriverebbe la versione latina nota come *Summa Alexandrinorum*, e dal confronto di questa con la traduzione di Roberto Grossatesta (che comprende anche elementi parafrastici e di commento, tradotti dal greco al latino) deriverebbe la prima versione in volgare, appunto di Taddeo; quest'ultima si ritrova inserita nelle versioni toscane del

Tresor di Brunetto Latini, con una dipendenza di Brunetto da Taddeo - e non viceversa - che la Gentili si preoccupa di argomentare ulteriormente. L'autrice, rispondendo alle richieste di precisazione cronologica di Pietro Beltrami (coeditore di Brunetto Latini, *Tresor*, Torino, Einaudi, 2007) sulla diffusione della versione volgarizzata di Taddeo, adduce come prova alcuni passaggi dalle lettere di Guittone d'Arezzo, che sembra contaminare immagini bibliche con osservazioni dipendenti appunto dalla tradizione latina e volgare della stessa *Etica*, da ricondursi all'indomani della battaglia di Montaperti: questo proverebbe la diffusione del volgarizzamento di Taddeo sin dai primi anni Sessanta del XIII secolo. I riscontri proposti per Guittone sono stringenti; fondati anche quelli danteschi (sull'uso del verbo *saettare* che da Taddeo «continua a risuonare anche nella *Commedia*», p. 48), anche se forse non altrettanto cogenti. Del tutto persuasive le conclusioni metodologiche a proposito del testo del volgarizzamento di Alderotti, su cui la studiosa focalizzerà il proprio lavoro editoriale: «la massiccia presenza di errori poligenetici e l'assenza di veri errori guida mi invita non all'edizione lachmanniana ma all'edizione di un buon manoscritto», così come a «un commento che dia conto punto per punto dei rapporti con le fonti» (p. 59).

Annalisa Andreoni, in un saggio di assoluta perspicuità espositiva, ritrova le molteplici fonti aristoteliche con cui Benedetto Varchi «nella sua ventennale attività come accademico fiorentino, dal 1543 al 1564, si dedica essenzialmente al commento dei testi poetici di Dante e Petrarca» (p. 61). L'operazione interessante è data dall'utilizzo dei testi nella versione latina e dalla loro trasformazione in traduzione o parafrasi italiana nel corredo esplicativo («Luoghi aristotelici nelle lezioni accademiche di Benedetto Varchi», pp. 61-76). In taluni casi le fonti «diventano veri e propri trattatelli di filosofia aristotelica in volgare» (p. 61), presentando il metodo di lavoro di Varchi, la cui esegesi «si caratterizza sia per la conoscenza dei commenti antichi e medioevali sia per una larga apertura ai commentatori più recenti, […] senza accontentarsi di spiegazioni di comodo in contrasto con la ragione e con la realtà fattuale» (p. 76).

Anche Alessandro Cotugno si dedica all'aristotelismo italiano di metà Cinquecento, ma spostando l'interesse di contenuto su un altro ramo, ossia l'*Organon* nella peculiare versione di Piccolomini («Osservazioni linguistiche sull'*Instrumento de la filosofia* di Alessandro Piccolomini: testualità, lessico, procedimenti espositivi», pp. 99-148). A differenza di altri saggi del volume, più concentrati sull'indagine delle fonti e dell'interrelazione tra versanti della tradizione manoscritta o a stampa - in greco, latino, vernacolo - operanti nella biblioteca di uno scrittore aristotelico, lo studio di Cotugno è centrato sulla lingua di Piccolomini, prima di tutto quale documento di un autore *senese*, che però traguarda al *fiorentino* letterario, e ambisce raggiungere un pubblico *italiano*. L'autore esemplifica inoltre caratteri e procedimenti di questa lingua, sulla base degli studi più attuali di sintassi, grammatica e soprattutto linguistica testuale, riportando le funzionalità della lingua e dello stile «organizzativo» di Piccolomini alle strutture e ai significati del testo e del lessico aristotelici. Cotugno

dimostra infine quanto Piccolomini si sia adoperato per rispettare sia la sintassi distesa dell'originale greco sia l'aderenza dei suoi vocaboli - e preferibilmente dei lessemi - alle parole del filosofo (utilissima, a questo riguardo, la scelta di parole-guida desunta dall'opera, con l'indicazione del termine greco, la traduzione e l'*explanatio* latina di Boezio, e finalmente la traduzione italiana di Piccolomini, alle pp. 124-138; come appare evidente anche dall'impostazione di tale schema, «le soluzioni espositive dell'*Instrumento* mostrano compattamente l'importanza del filtro del latino medievale, con un conseguente prevalere del latinismo sul grecismo», p. 124).

L'analisi linguistica di Cotugno prepara il lettore al saggio successivo, di Anna Siekiera, da cui si evince non solo come la traduzione in lingua volgare abbia costituito un ovvio canale di diffusione del pensiero filosofico, ma anche come la pratica stessa del tradurre Aristotele abbia determinato nella lingua italiana la nascita del lessico filosofico e dello stile tecnico-argomentativo («Riscrivere Aristotele: la formazione della prosa scientifica in italiano», pp. 149-167). Se Varchi e Piccolomini sono ben consapevoli di immettere nell'uso italiano una corposa serie di neologismi propriamente filosofici, grazie alle versioni e ai commenti della *Poetica* (a opera del medesimo Piccolomini, Vincenzo Maggi, Bartolomeo Lombardi, Lodovico Castelvetro e Bernardo Segni) è il lessico poetico-teatrale dell'italiano ad arricchirsi e a diventare ferace di nuove prospettive; l'intreccio di questioni musicali ricostruibile a partire da *Poetica*, *Problemi* e *Politica*, determina infatti anche un nuovo lessico musicale, che da Girolamo Mei si dirige a Giovanni de' Bardi e Vincenzo Galilei.

David A. Lines, benemerito studioso della ricezione aristotelica nell'Europa della prima età moderna, nonché curatore del presente volume e direttore del progetto VARI, analizza nel dettaglio le uniche due opere volgari di un altro celebre membro della famiglia Piccolomini: il Francesco autore dell'*Istituzione del principe* e del *Compendio della scienza civile*, scritti in coda alla carriera accademica, nei primi anni del XVII secolo («Latin and Vernacular in Francesco Piccolomini's Moral Philosophy», pp. 169-199). Oltre alla disamina della tradizione manoscritta, del sistema delle dediche ai Medici (Cristina di Lorena e suo figlio, il principe Cosimo), della scelta dei contenuti politici e della struttura interna, lo studio di Lines riconnette gli scritti di Piccolomini al genere fortunatissimo del compendio, che «continued to enjoy remarkable popularity in the Renaissance, in both the Latin and the vernacular traditions» (p. 190).

L'accuratissimo saggio di Simone Bionda («Un 'traduttor dei traduttori'? Bernardo Segni dalla *Retorica* alla *Poetica*», pp. 77-97) mira a riabilitare Segni dal sospetto di troppo scarsa conoscenza del greco per poter affrontare la traduzione dei trattati aristotelici, accusa rivoltagli da Roberto Ridolfi nel 1962 e comunque basata sui documenti. Grazie alla pubblicazione di una lettera inedita di Francesco Spini (allievo di Pier Vettori, come lo stesso Segni), Bionda ricostruisce l'esito di un problematico passaggio di *Poet*. 2, 1448a 15, sia secondo i commentari alla *Retorica* di Vettori (Firenze, Giunti, settembre 1548) e quelli

alla *Poetica* di Robortello (Firenze, Torrentino, ottobre 1548) sia nella traduzione italiana di Segni (Firenze, Torrentino, 1549), ponendo in risalto l'accuratezza e la correttezza del lavoro di quest'ultimo. Segni, in altre parole, «riconosciuti i suoi debiti nei confronti dei predecessori, coglieva dall'uno e dall'altro ciò che, alla luce del testo greco, riteneva più efficace a restituirne in volgare il senso autentico» (p. 95).

«Aristotle, *Epieikeia*, and the Novella in France» è il titolo del saggio di Ullrich Langer che inaugura la sezione dedicata alla Francia. La struttura di questa ricerca è molto interessante, perché amplia l'indagine dell'eredità aristotelica ad altri generi di scrittura. Se il concetto aristotelico di equità (ἐπιεικεία) risulta ovviamente presente nel dibattito giuridico francese del Cinquecento, a partire dalla disamina del boccacciano *Heptaméron* di Margherita di Navarra (1492-1549), Langer dimostra come anche la novella costituisse uno specchio dello stesso dibattito, finalizzato a relativizzare le asserzioni universali di carattere etico e ad attenuarne la durezza. Senza voler stabilire precisi rapporti di dipendenza tra i testi, Langer argomenta in modo molto convincente che «the literary discussions constitute a sort of propaedeutic, preparatory course intended for the future or simply the possible legislator» (p. 224), per concludere che «short narrative is a vernacular literary correlative of Aristotelian ethical thought in early modern France» (p. 225).

Non è casuale che fosse un giurista anche Scipion Dupleix (1569-1661), ai cui trattati di filosofia naturale aristotelica dedica il suo studio Violaine Giacomotto-Charra («Between Translation and Vernacularization: Scipion Dupleix's *La Physique* (1603)», pp. 227-251). Il caso specifico della *Fisica* costituisce un'ulteriore novità nell'ambito delle riscritture aristoteliche, poiché non si tratta di una semplice traduzione né di un compendio né di un commentario, ma di tutto questo insieme, stratificato secondo il metodo analitico della filosofia scolastica e arricchito da tutta la tradizione culturale antica, pagana e cristiana. Giacomotto-Charra pone in evidenza «three levels of vernacularization» (p. 242) nel testo di Dupleix: la traduzione di Aristotele (per frammenti e pagine provenienti da titoli differenti, che si intrecciano in una prosa dalla fisionomia totalmente nuova); citazioni, traduzione e parafrasi dalla tradizione dei commentatori; giustificazione delle scelte traduttive, finalizzate a proporre un lessico filosofico propriamente francese. Dupleix e la «metalinguistic function» (p. 247) del suo lavoro si presentano quindi come un parallelo d'oltralpe dell'opera italiana dei Piccolomini e dei Varchi, secondo le osservazioni di Cotugno e Siekiera, con cui le conclusioni di Giacomotto-Charra profilano una perfetta sintonia: «the huge work of transliteration, translation and neology that Dupleix undertook» fu indispensabile «to create or expand the French lexicon dedicated to Aristotelian natural philosophy» (p. 249).

Il saggio più esteso e articolato di tutto il volume è quello di Juan Miguel Valero Moreno, dedicato a differenti personalità dell'aristotelismo spagnolo (da Alfonso Martínez de Madrigal - El Tostado - a Nuño de Guzmán, da Alfonso

de la Torre a Pedro de Osma), tutte implicate con la traduzione e il commento dell'*Etica Nicomachea* (in alcuni casi anche con gli *Oeconomica* e la *Politica*). Ma soprattutto, il suo articolo offre un'approfondita riflessione critica sulla controversia a proposito della traduzione dell'*Etica* aristotelica nella Castiglia del secolo XV, ossia sul dialogo tra Alfonso de Cartagena, Leonardo Bruni e Pier Candido Decembrio («Formas del Aristotelismo Ético-Político en la Castilla del siglo XV», pp. 253-310). Il contributo è ricchissimo di dati, di riferimenti bibliografici e di spunti per ulteriori ricerche; anzi, è un peccato che alcune di queste prospettive siano soltanto accennate, come accade al profilo culturale di Alfonso de Cartagena, vescovo di Burgos e difensore dell'antica traduzione latina dell'*Etica* contro quella moderna di Bruni: «la tradición hebrea de la que procede la familia de Cartagena invita a plantear la relación entre el texto base aristotélico y sus comentarios como paralelo al vínculo de dependencia que existe entre la Torá y el Talmud, así como al corpus exegético preciso de la Midrash o la explicación de la Torá» (p. 267). Questa dimensione «ebraica» della concezione del testo aristotelico, tanto più nella ricezione di un vescovo cattolico, attira l'attenzione ma manca di un peculiare sviluppo.

Allo studioso della tradizione manoscritta di Aristotele e di Platone sarà molto utile la lettura delle pagine inerenti alla biblioteca di Cartagena. In una sua lettera del 1438 a Pier Candido Decembrio (la n. VIII dell'edizione critica cui Valero Moreno attinge: T. González Rolán, A. Moreno Hernández, P. Saquero Suárez-Somonte, *Humanismo y teoría de la Traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. Edición y Estudio de la* Controversia Alphonsiana *(Alfonso de Cartagena* vs. *L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000, pp. 380-391) l'erudito spagnolo dice di aver ritrovato nella sua *bibliothecula* un esemplare della traduzione parziale della *Repubblica* di Platone a opera di Uberto Decembrio (padre di Pier Candido, il quale ne aveva precedentemente accennato al suo interlocutore). Rimarchevole che Cartagena, quasi per testificare la notizia di effettivo possesso del testo, si preoccupi di trascrivere la *subscriptio* finale: «Venit enim in mentem me illam traductionem vidisse; inquirens ergo bibliotheculam meam reperii librum quemdam, qui per sex libellos distinguitur et De republica Platonis intitulatur, in cuius subscriptione talis annotatio iacebat: 'Explicit Platonis liber sextus et ultimus De republica siue Iustitia, quem Vbertus December cum superioribus libris opere Emanuelis Crisolorae fideliter a graeca lingua transtulit in latinam'; cuius tenore aperte cognoui illam eandem traductionem esse quam tu imperfectam mansisse testabaris. Dolui tamen quod liber ille adeo corruptissimus uitio scriptorum erat, quod plerisque in locis fere intelligibilis reddebatur» (ed. cit., p. 384; Valero Moreno, pp. 282-283). L'aggettivo *intelligibilis* dell'ultima frase ha tutti i caratteri di un errore per aplografia (per di più a seguito del nesso *in locis*); giustamente Hankins propose la correzione *inintelligibilis*, che gli editori riportano nel loro apparato critico, pur senza accoglierla a testo per eccesso di prudenza (ma è certo che si debba correggere: o *fere inintelligibilis* o *vix intelligibilis*, altrimenti

resta una contraddizione). Comunque sia, il punto più interessante della lettera, che Valero Moreno non riporta né commenta, segue subito appresso: «Sed quia vero omnia consolant et interdum libri corrupti ad correctionem aliorum non modicum conferunt, illum etiam accersiui. Eramus ergo tres qui lecturae libelli tui dabamus operam, quorum unum originale tuum, alius traductionem Vberti progenitoris tui, ego uero libellum in membrana conscriptum legebam, et cum aliquid mihi obscure positum videbatur, nedum ad originalis uerba sed ad aliam quoque translationem recurrebam. Transcurri igitur satis uelociter, quia occupationes alienae me in hoc non sinebant morari» (ed. cit., p. 384, 386). Cartagena vorrebbe far credere a Decembrio *junior* di aver organizzato una lettura 'seminariale' della traduzione latina della *Repubblica* platonica, con l'aiuto di supporti diversi: un esemplare della nuova traduzione di Pier Candido, quello colmo di imprecisioni rinvenuto nella propria biblioteca (con la traduzione di Uberto), e un non meglio specificato esemplare pergamenaceo; in più, nel caso di passi controversi, oltre che alla versione originale (dunque quella greca?) Cartagena ricorre anche a un'ulteriore traduzione (ma di chi?). Questa complessa operazione di lettura e collazione è comunque avvenuta *satis uelociter*… Nel suo saggio Valero Moreno fa intendere come non si possa prestare un credito pieno alle situazioni di lettura che Cartagena propone; alcune informazioni, però, sono utili a localizzare almeno uno degli esemplari a sua disposizione in quel fatidico anno 1438. Tra i manoscritti superstiti che trasmettono il testo della traduzione latina di Decembrio uno soltanto è attualmente conservato in area iberica, e può essere posto in relazione con quello che Cartagena pretende di descrivere. Tale relazione non è mai stata segnalata prima dagli studiosi: si tratta di Sevilla, Biblioteca Colombina 277 (5-6-21, *olim* Z-137-25), il cui *explicit* risulta in effetti: «Platonis liber decimus et ultimus De republica sive Iusticia, quem Ubertus Decembri de Viglevano cum superioribus liberis [*sic*] de greco in latinum opere viri conspicui domini Emanuelis Crisolora preceptoris sui fideliter a greca lingua transtulit in latinam»; il codice risale al XV secolo e reca al f. 1r le armi dell'arcivescovo Alonso de Fonseca (1475-1534, arcivescovo di Santiago de Compostela dal 1507 e di Toledo dal 1523); manca di parti dei libri V-VI, originariamente comprese tra gli attuali ff. 39-40 (*cf.* J. F. Sáez Guillén, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, I, Sevilla, Cabildo de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla, 2002, p. 336; parziale la scheda di P. O. Kristeller, *Iter Italicum*, IV, Leiden, Brill, 1989, p. 620). È del tutto plausibile ritenere che il manoscritto di Siviglia corrisponda a quello tanto precisamente descritto da Cartagena nella lettera a Decembrio *junior*, e dunque vada ascritto al catalogo della sua *bibliothecula*. Nel finale di quella stessa lettera - è importante ricordarlo - il vescovo ritorna ancora sulla traduzione di Uberto, con l'evidente intento di ricevere notizie precise, forse senza accorgersi di formulare una domanda un poco imbarazzante: «Vellem etiam ultra cetera a te discere quid in illa traductione eloquentissimi Vberti te potius offendit. An quia forte totum librorum numerum non traduxit an quia illa quae traduxisse uisus est

non plene ac perfecte conscripserit? Et quid in hoc senseris mihi describe» (ed. cit., p. 390). Ma Pier Candido non cade nel tranello, e nella brevissima lettera di risposta, per fortuna conservatasi, così replica e conclude: «Quae de traductione patris mei et mea a me rogitas, differam in id tempus tibi referre, cum utramque diligenter inspexeris et aequior iudex utraque percepta causa esse poteris. Vale» (ed. cit., p. 392). Nell'epistolario conservato segue un *vacuum* di sei anni prima che i due studiosi ritornino a scriversi; ma del delicato argomento comparativo né l'uno né l'altro parla più.

Quest'analisi complementare allo studio di Valero Moreno non vuole costituire una digressione platonica a proposito di un libro dedicato alle traduzioni aristoteliche, ma ha una sua finalità ben precisa: argomentare per mezzo delle fonti quanto sia problematico ricostruire il contesto in cui nacquero traduzioni o parafrasi umanistiche in lingua volgare, laddove non si riesca a stabilire con certezza non solo la presenza degli originali greci, ma neppure dei supporti recanti la versione latina (è precisamente il caso della *Repubblica* platonica; l'opera di Aristotele, per contro, era sempre disponibile nelle *veteres interpretationes*). In una lettera di circa dieci anni più tardi, finalmente, Cartagena sembra tradire il mancato studio sistematico del testo platonico, perché saluta il sopraggiungere della nuova traduzione completa di Pier Candido come se leggesse soltanto adesso, per la prima volta, una versione latina della *Repubblica* di Platone; e il confronto è chiaro proprio perché basato sulla *Politica* di Aristotele: «Nos uero quia solam Aristotilis Politicam *legebamus*, *nunc* vero istam habentes, duabus Politiae instructionibus sumus muniti» (ed. cit., p. 414, corsivi miei; la lettera è datata Burgos 11 dicembre 1463, ma gli editori la riconducono al periodo 1447-1450: *cf.* p. 418). Lo stesso interesse platonico di Cartagena, in realtà, avrebbe potuto essere ricondotto ad Aristotele sin dall'inizio, perché in un'altra lettera del 1438, precedente quella in cui descrive il ritrovamento della traduzione, il vescovo rivela l'ambizione di voler confrontare le dottrine politiche dei due filosofi, ponendo in sistematica relazione la *Politica* con la *Repubblica* (VI rr. 50-68, ed. cit., p. 376; molto opportunamente anche Valero Moreno riporta tale passaggio a p. 282).

Sebbene riguardi la traduzione latina dei classici, e non quella dell'Aristotele «fatto volgare», la questione della *Repubblica* merita una precisazione, in primo luogo perché l'attribuzione della traduzione platonica a Decembrio con l'aiuto di Crisolora è già una distorsione della realtà a fini retorici: era stato Crisolora a tradurre la *Repubblica* e a dettarla a Decembrio, il quale avrebbe poi corretto il latino, adeguando la resa del greco alle esigenze sintattiche e stilistiche dell'altra lingua. A lungo si è dubitato delle effettive competenze linguistiche di Decembrio *senior* (sia in greco sia in latino), ma ora gli rende giustizia una serie di indagini capillari sulle fonti manoscritte: si veda, anche per un *résumé* della vicenda e per la bibliografia pregressa, S. Gentile, «Note sulla traduzione crisolorina della *Repubblica* di Platone», in: R. Maisano, A. Rollo (eds.), *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in occidente. Atti del convegno internazionale (Napoli, 26-29 giu-*

gno 1997), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2002, pp. 151-173. Sempre in questo ambito di problematiche critico-testuali, va ricordato che la polemica anti-bruniana sulla traduzione dell'*Etica* (e più in generale su come continuare a tradurre Aristotele in latino) non si limitasse all'area iberica; il lettore potrà reperire la ricostruzione di un interessante parallelo italiano illustrato da Marco Petoletti a partire dagli scritti di Ugolino Pisani (M. Petoletti, «Ugolino Pisani lettore di Aristotele e la sua polemica nascosta contro Leonardo Bruni traduttore dell'*Ethica Nicomachea*», in: F. Forner, C. M. Monti, P. G. Schmidt (eds.), *Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, II, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 879-909).

Il volume si chiude con il saggio di Paula Olmos («Aristotle's *Politics* in Sixteenth-Century Spain: Two Vernacular Versions and a Big Debate», pp. 311-345), l'unico interamente centrato sulla *Politica*, o meglio su due versioni spagnole stampate a Zaragoza: una anonima (1509), l'altra di Pedro Simón Abril (1584). Uno dei propositi della studiosa è dimostrare la netta superiorità qualitativa della seconda sulla prima (del resto quella dell'anonimo è una traduzione della versione latina di Bruni, mentre quella di Simón Abril dipende dal greco, ed è la prima traduzione spagnola che derivi direttamente dall'originale). Nella seconda parte del saggio Olmos argomenta in modo ineccepibile la fedeltà di Simón Abril al dettato testuale di Aristotele (anche in occasione di luoghi molto controversi, come l'aborto e l'esposizione dei neonati di *Pol*. VII 16, 1335b 20-26), e al tempo stesso la sua costante autonomia critica di studioso e commentatore. L'edizione del 1584 si configura infatti come un progetto complessivo di educazione del cittadino, basata sulla dottrina politica antica ma da completarsi con un ricco apparato di *scholia* e di note che «aggiornano» l'insegnamento e le disposizioni aristotelici. Il «Big Debate» cui l'autrice allude nel suo titolo è l'utilizzo di Aristotele - e in particolare del I libro della *Politica* - nella controversia sulla liceità di schiavizzare o sull'opportunità di evangelizzare gli indiani d'America: la celebre «controversia di Valladolid», in cui si affrontarono Juan Ginés de Sepúlveda (altro traduttore della Politica, ma dal greco in latino: Paris 1548) e Bartolomé de las Casas. Simón Abril traduce e commenta Aristotele circa trent'anni dopo quel serrato dibattito, dimostrando di conoscerne molto bene i presupposti e le ambigue conclusioni. E ancora una volta opera in termini di originalità critica: senza voler attaccare gli argomenti teorici sulla differenza naturale tra gli uomini, «He decided instead to condemn any claim of superiority, expressed in circumstances where riches could be obtained, as viciously and so irrationally dictated by greed» (p. 342). A tutti gli effetti, una bella vittoria delle istanze etiche più autenticamente aristoteliche contro ogni pretesa di conquista e di sfruttamento.

CC BY

Valentín Núñez Rivera
Cervantes y los géneros de la ficción
Madrid, Sial / Prosa Barroca, 2015, 346 p.
ISBN 978-84-15746-61-4

Daniel Fernández Rodríguez
Université de Neuchâtel
daniel.fernandez.tejerina@gmail.com

«Asumiéndolos, renovándolos y aun parodiándolos, Cervantes hizo suyos todos los géneros previos de la ficción novelesca, que a inicios del XVII habían llegado, con diversa diferencia, a su plena sazón». Así se lee en la frase inaugural y tal es la premisa sobre la que se sustenta este libro, urdido, como advierte el autor en el breve apartado que le sirve de prólogo, con los mimbres de una serie de trabajos independientes en su origen y ahora convenientemente revisados y adaptados al fin propuesto.

Los títulos de las dos partes que lo conforman son al respecto bien elocuentes. En la primera, «Trayectorias y pervivencias», se describen los avatares de dos subgéneros de amplio recorrido: la ficción sentimental (que, en la estela de la caballeresca, brota ya en la Edad Media) y la narración picaresca —de raigambre renacentista—, sin olvidar las colecciones de relatos que siguen modelos italianos. La segunda, «Modulaciones cervantinas», estudia el modo como Cervantes encaja y moldea esos esquemas —y aun otros más cercanos a él en el tiempo, como el morisco, el pastoril y el bizantino— en su obra, «crisol y cifra de los géneros varios de entretenimiento en su devenir renacentista» (14).

De acuerdo con ello, el profesor Núñez Rivera comienza ocupándose de lo que él llama «casos de amores», esto es, de los libros de aventuras sentimentales, en cuya ascendencia confluyen los relatos de caballerías, la tradición italiana de la ficción sentimental (la *Fiammetta* de Boccaccio, la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini) y la poesía de carácter alegórico y amoroso.

El género sentimental, que tiene como prototipo más notable el *Siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón, se conforma como tal en la última dé-

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.283

cada del siglo xv, con la publicación de tres obras clave —*Arnalte y Lucenda* y *Cárcel de amor*, ambas de Diego de San Pedro, y *Grisel y Mirabella*, debida a la pluma de Juan de Flores—. *Arnalte y Lucenda*, publicada en 1491, constituye, a juicio de Núñez Rivera, «la primera muestra de ficción en prosa original e impresa en España; y junto con sus obras adláteres conforma el primer grupo genérico homogéneo que se edita regularmente y con unas expectativas lectoras organizadas» (41).

Los primeros apartados del libro están dedicados al estudio de estas tres obras. En palabras del autor, todas ellas «atienden a una gramática amorosa unitaria» (22), aunque difieren en el comportamiento tanto de los protagonistas como de los personajes que se entremeten en sus amores, bien para ayudar a resolverlos (caso de amigos, parientes y criados), bien para oponerse a ellos, papel reservado por lo general a los padres o a alguna autoridad. Procedimientos igualmente comunes a las tres obras son el recurso epistolar, el marco narrativo heredado de la *Fiammetta*, con un *auctor* que puede ser narrador y personaje, y el final trágico. Llama asimismo la atención la ausencia de un tercero o una medianera profesional, más teniendo en cuenta el precedente de Trotaconventos.

El éxito de las obras citadas conllevó la publicación de las traducciones al castellano de aquellas que les habían servido como modelos y se plasmó además en otras que les sirvieron de continuación. Estas fueron leídas con especial gusto por las mujeres, «porque sus protagonistas lo son igualmente y, sobre todo, porque los autores pretenden advertirlas y escarmentarlas mediante sus ficciones ejemplares de los peligros de las cosas de amor para su condición femenina» (44).

A *Grisel y Mirabella*, que, junto con la *Cárcel de amor*, fue el título más difundido del género sentimental, se le dedica un apartado específico. Pese a su carácter modélico, con un marco discursivo de naturaleza epistolar que rodea la trama argumental y un autor implícito en primera persona, esta obra presenta, no obstante, algunas particularidades. Entre las más significativas cabe citar la ausencia de versos y la peculiar dedicatoria, *Tratado compuesto por Juan de Flores a su amiga*, que hace las veces de proemio al relato propiamente dicho y en la que el autor ofrece la obra a su amada. Pero sin duda la mayor originalidad reside en su estructura narrativa, organizada en torno a tres líneas argumentales, cada una de las cuales genera la que le sigue. Las dos principales son la historia amorosa de Grisel y Mirabella, sorprendidos *in flagrante delicto*, y el pleito o debate posterior que se entabla entre Brazaida y Torrellas para determinar cuál de los dos amantes es el mayor culpable de haber sucumbido a la pasión carnal; la tercera la constituye la suerte final de Torrellas, el vencedor en el pleito, contra el que se juramentan las mujeres hasta darle muerte, por considerarle el culpable de la condena de los dos amantes.

La atención crítica se centra a continuación en *Penitencia de amor*, de Pedro Ximénez de Urrea. La obra, publicada en 1514, aporta al género sentimental una importante novedad: el uso del «diálogo puro como cauce de expresión»

(65). De esta manera, y sin renunciar al recurso epistolar, la fórmula habitual del narrador en primera persona deja paso al modo dramático. En este sentido, puede considerarse como «la primera representante de lo que se ha dado en llamar la descendencia indirecta» (65) de la *Celestina*. Tanto es así que estudiosos tan eminentes como Menéndez Pelayo y Foulché Delbosc caracterizaron en su día *Penitencia de amor* como una especie de híbrido entre la obra de Fernando de Rojas y *Cárcel de amor*: de la primera habría tomado el diálogo y de la segunda, el modelo epistolar. Esto ha llevado a algunos críticos actuales a adjudicarle el marbete de novela dialogada o dramática, o a calificarla de obra semiteatral. Pese a todo, Núñez Rivera insiste en situarla en la tradición del género sentimental, por ser cosas y casos de amores su principal componente. A ello contribuye el hecho de que el propio Ximénez de Urrea la tuvo por un arte de amores, en la línea del *Ars amatoria* de Ovidio, y bajo el molde formal ya señalado de cartas y escenas dialogadas, estas últimas amparadas en la autoridad del *sermo humilis* de Terencio. También, se arguye, porque participa del talante reprobatorio y de la desventura y el castigo ejemplar de los amantes, como cabe esperar en una obra «a medio camino entre el siglo xv y el Renacimiento» (88).

El recorrido por la corriente de lo sentimental concluye con el estudio de *Varia fortuna del soldado Píndaro*, de Gonzalo de Céspedes y Meneses. Publicada en 1626, puede considerarse como el último fruto de uno de los modelos fundamentales de la ficción sentimental, la *Historia de duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini, aparecida casi dos siglos antes, en 1444. La obra, que ilustra sobre la pervivencia del género en el Siglo de Oro, mantiene cierta vinculación con la picaresca (narración autobiográfica) y con la bizantina (intercalación de relatos de aventuras, fundamentalmente amorosas). Como principal rasgo diferenciador respecto al libro que le sirvió de guía y patrón, se apunta que «la *reprobatio amoris*, sutilmente mostrada por Piccolomini, regodeándose en las escenas eróticas, es ahora ejemplaridad explícita» (100), y determinada además por una Providencia que rige de modo inexorable el destino del ser humano.

En los tres capítulos siguientes se aborda la impronta y proyección que supuso el *Lazarillo de Tormes*, en cuya génesis, resalta el profesor Núñez Rivera, bien pudo resultar fundamental la magnífica traducción de *El asno de oro* llevada a cabo por López de Cortegana en 1513. Como luego ocurrirá con el propio *Lazarillo*, la obra de Apuleyo vino a remover las aguas de la prosa de entretenimiento, ofreciendo como alternativa a la idealización de los libros de caballerías una visión realista del mundo en la que tenían cabida el hambre, los robos y engaños y aun la crítica social. La asimilación del libro de Apuleyo, que se aprecia ya en *La lozana andaluza* (1528) y las autobiografías de Falqueto y Cingar insertas en una novela de caballerías, *La trapisonda* o *El cuarto libro del esforzado caballero Reinaldo de Montalbán* (1542), se manifiesta en diversos rasgos que habrán de caracterizar la novela picaresca: primera persona autobiográfica, estructura episódica, inserción de relatos menores o partes integradas dentro del conjunto, etc. De ahí que algunos estudiosos (Bataillon y A. Vilanova entre

ellos) hayan considerado *El asno de oro* como la principal fuente del *Lazarillo*, opinión que el autor del libro reseñado comparte plenamente, y que extiende también al *Guzmán de Alfarache* e incluso al cervantino *Coloquio de los perros*.

Un caso curioso al que se presta particular atención es la continuación anónima del *Lazarillo*, aparecida en Amberes en 1555. Contrariamente a la mayor parte de la crítica, que la tacha de inverosímil y fantasiosa —Lázaro se metamorfosea en atún, trocando así la línea verista por la fantasía alegórica lucianesca—, la obra se valora aquí positivamente por cuanto significó un ahondamiento en el texto original, de manera especial en lo que atañe a la adquisición de las artes del lenguaje por parte del protagonista.

El libro examina también la historia textual del *Lazarillo*, sometido ya desde la edición de 1554 en Alcalá a alteraciones premeditadas, bien por adición de pasajes ajenos al autor, bien por eliminación de secuencias narrativas completas. Contribuyeron a ello diversos factores, como la autoría anónima, la relativa brevedad del texto y la peculiar transmisión de la obra, que, debido a su carácter «pseudo-tradicional o de tradicionalidad escrita» (151), pervive, lo mismo que el romancero, en variantes. De modo que bien puede concluirse: «De quita y pon. Bajo estas dos acciones contrarias ha discurrido en gran medida la historia textual del *Lazarillo*» (156).

La primera parte del libro se cierra con un trabajo sobre las colecciones de relatos, tan abundantes en una época en que todos los géneros de ficción se plantean de un modo u otro la posibilidad de aglutinar textos más breves en su interior. A imitación de los modelos clásicos (las *Etiópicas* y *El asno de oro* sobre todo), e italianos (el *Decameron*), dos son las fórmulas más habituales para insertarlos: por un lado, la integración en una estructura superior; por otro, la articulación mediante diferentes mecanismos relacionales «anudándose a otros cuentos en la idea de conformar una serie más o menos trabada» (161). En el primer caso, el más frecuente, aparece «una trama narrativa suficientemente desarrollada por la acción de variados personajes, precisamente alguno de los cuales cuenta esos relatos dentro del todo» (159). Tras exponer los mecanismos de una y otra fórmula, se traza un breve pero completo panorama de las colecciones de cuentos en la literatura castellana, desde las más antiguas y de influencia oriental (*Disciplina clericalis*, *Calila e Dimna*, el *Sendebar*), pasando por las colecciones medievales, como *El conde Lucanor*, y las acogidas a la órbita italiana: el delicioso *Patrañuelo*, las *Diez novelas* de Pedro de Salazar, rigurosamente editadas por el propio Núñez Rivera, las *Noches de invierno*, de Antonio de Eslava…

Así hasta llegar a Cervantes, que hizo suyos todos los géneros de la ficción novelesca, y al que están dedicados los siete apartados de la segunda parte de este libro. En el primero de ellos, y luego de una sugestiva introducción sobre el simbolismo literario del loco, Núñez Rivera se propone «tratar de poner en paralelo el tema de la locura en Shakespeare y Cervantes, relacionándolos a ambos con la dimensión festiva o carnavalesca y con la locura paradójica de Erasmo» (187).

Como no podía ser menos, en el caso de Cervantes el estudio se ciñe al *Quijote* y al *Licenciado Vidriera*, que comparten «una característica esencial, puesto que los dos son locos intelectuales» (195). Además, «la locura funciona para ambos como una fórmula de realización personal» (197) que los aboca al fracaso. En cuanto a Shakespeare, se circunscribe el tema a dos de las comedias del período isabelino, *Como gustéis* y *Noche de Reyes*, y a dos de sus grandes tragedias, *Hamlet* y *El rey Lear*. En contraste con las primeras, en las que predomina un tipo de locura festiva, en las segundas afecta a nobles y reyes y va unida al sufrimiento y a la muerte.

La ficción sentimental pervive hasta mediados del XVI, cuando comienza a ser desplazada por la pastoril y la bizantina, pero sus ecos se prolongan y alcanzan a autores como Lope (*El peregrino en su patria*, 1604) o Cervantes. De este último, en particular de la historia de Cardenio y Luscinda (*Quijote*, I, capítulos 23-29 y 36), se ocupa el siguiente apartado. Dicho pasaje, que a juicio de Núñez Rivera constituye un ejemplo del crisol de fórmulas novelescas que conforman el *Quijote*, se debe «en gran medida a la poética de corte sentimental» (207). Como fuentes directas se citan *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores y *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro. Cardenio encarnaría así al amante sentimental, y el relato que el propio personaje hace de su triste historia respondería a una de las convenciones narrativas más identificativas del género, el autobiografismo, lo mismo que la correspondencia epistolar entre los dos amantes o los impedimentos de todo tipo que se han interpuesto entre ellos. En el sorprendente final feliz, un desenlace impensable en la novela sentimental, cabe ver «una deuda con el bizantinismo reinante» en la época del *Quijote* (220).

Le toca el turno a continuación a lo pastoril, género al que Cervantes era tan aficionado (recuérdese *La Galatea*) y que en el *Quijote* trató también con su habitual ironía. Asociado a lo bucólico y a las utopías arcádicas, el tema pastoril está presente ya desde el capítulo 6, con motivo del escrutinio de la biblioteca del hidalgo, en que aparecen la *Diana* y otros volúmenes del género, hasta el 73 y penúltimo de la segunda parte, cuando don Quijote expone sus intenciones de tomar el oficio de pastor. Otro tanto ocurre en las diversas estampas rústicas intercaladas en la trama principal, en el famoso discurso de la Edad de Oro dirigido a los cabreros, que da paso a la historia de Grisóstomo y Marcela, y en el episodio de la cabra Manchada y el relato que de su vida hace el cabrero Andrés (I, 51).

El siguiente tema en salir a la palestra es la relación de Cervantes con el género picaresco. Sobre tan controvertido asunto, Núñez Rivera, decidido partidario de una concepción abierta y no restringida del género, participa de la opinión crítica que sostiene que «Cervantes no se ajustó nunca, pero a sabiendas, con absoluto y orgulloso control de su arte narrativo, al patrón restrictivo de la novela picaresca al modo del *Guzmán*, por más que a partir de 1600 […] tratara una y otra vez, bajo múltiples y cambiantes formas, de pícaros y de las obras picarescas y su modo de narrar» (240). Esa presencia del pícaro, bien que

no en sentido estricto según el canon impuesto por el *Guzmán*, sino metamorfoseado y de naturaleza oscilante, es la que se rastrea en las sustanciosas páginas de este apartado: el galeote Ginés de Pasamonte en el *Quijote*; Pedro Rincón y Diego Cortado; Carriazo, el protagonista de *La ilustre fregona*, definido por el propio Cervantes como «un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto»; el discurso de Berganza en *El coloquio de los perros*; y algunos personajes de obras dramáticas, como el ingenioso Pedro de Urdemalas en la pieza homónima o Cristóbal de Lugo, de *El rufián dichoso*.

El capítulo consagrado al galeote Ginés de Pasamonte (I, 22), que reaparece en el *Quijote* de 1615 como titiritero ambulante y fraudulento (recordando de este modo, como se apunta en el libro, el buldero del *Lazarillo*), da pie a una serie de interesantes reflexiones acerca de lo picaresco. En primer lugar, la propia figura de Pasamonte, que se presenta ante don Quijote como hombre de letras que ha escrito su propia vida de pícaro. Y en segundo, las insuficiencias que desde el punto de vista de Cervantes lastran la novela picaresca, en particular la falta de verosimilitud que entraña la forma autobiográfica al imponer el punto de vista único del emisor, lo que conduce a un cierto determinismo que contrasta con la «poética de la libertad» cervantina.

El motivo del pícaro a lo divino constituye el objeto de estudio del siguiente apartado, en el que se caracteriza a ese curioso personaje inicialmente abocado a la mala vida que, tras un cambio radical, acaba abrazando el ideal religioso. La posibilidad de la conversión espiritual aparecía ya en Apuleyo y tuvo su apogeo en las comedias de santos del siglo XVII, a las que en cierto modo se apuntó Cervantes, tan amigo de la metamorfosis proteica, con *El rufián dichoso*. En la picaresca, el motivo se concreta a partir del *Guzmán*, cuya conversión y arrepentimiento final se anuncian ya desde los preliminares con el fin de que se pueda entender mejor la peripecia vital del personaje. A partir de ahí, aparece también en otras obras, como por ejemplo en la segunda parte del *Lazarillo* de Juan de Luna (1620); así pues, que «el pícaro permutase en religioso no suponía ninguna anomalía demasiado estridente para nadie» (284)

Se cierra el volumen con una singular exposición de las opiniones vertidas por Quevedo en *La Perinola*, una de sus obras de más aguda crítica literaria. Sobre dos autores en particular: Pérez de Montalbán y Cervantes. Del primero enjuicia muy negativamente sus obras de miscelánea, género entonces tan en boga y que Quevedo abominaba por considerarlo un cajón de sastre donde cabía de todo, y la misma opinión negativa le merecen las novelas de *Sucesos y prodigios de amor*, a propósito de las cuales apostilla que su autor «las hizo tan largas como pesadas, con poco temor y reverencia de las que imprimió el ingeniosísimo Miguel de Cervantes» (294). Alude, claro está, a las *Novelas ejemplares*, y la razón del aprecio que siente por ellas —y por Cervantes, a quien tiene «como modelo del arte de novelar a la italiana» (309)— muy bien podría fundamentarse en su capacidad para inaugurar —hasta cierto punto, pues no olvidemos que el alcalaíno contaba con algún que otro antecedente— un nuevo género editorial,

el de la colección de novelas, inconexas entre sí y separadas tipográficamente, siguiendo acaso el modelo de los libros de comedias. El de las *Partes* de Lope, de quién si no.

En definitiva, *Cervantes y los géneros de la ficción* constituye una herramienta imprescindible para guiarse por los intrincados vericuetos que conducen a la tan genial como diversa obra cervantina. Pero no únicamente los cervantistas encontrarán en sus páginas disfrute y sustento, sino también todos los interesados en indagar un poco más en los cimientos de nuestra literatura.